Полный текст “Colin Wilson ON MUSIC”

Смотрите в других форматах

pan piper

Первоначально публиковался как BRANDY OF THE DAMNED

Увлекательное чтение … искры сыплются градом.“Times Literary Supp.

Первая книга КОЛИНА УИЛСОНА “ПОСТОРОННИЙ” была опубликована в 1956 году. Она принесла ему мгновенное признание как одному из самых радикальных и интересных мыслителей своего поколения. За прошедшие годы он зарекомендовал себя как выдающийся романист, написав, в частности, “РИТУАЛ В ТЕМНОТЕ”, “ДРЕЙФУЮЩИЙ ПО СОХО” и “ЧЕЛОВЕК БЕЗ “ТЕНЬ” — все книги о Панах — и с рядом философских книг, составляющих цикл “Аутсайдер”. Его интерес к психологии насилия привел к созданию “ЭНЦИКЛОПЕДИИ убийств” (также на Pan), написанной совместно с Патрицией Питман.

Идеи сыплются, как яблоки из перевернутой бочки. Музыка для Колина Уилсона - это не абстрактное явление, а прямое проявление жизни и личности; экзистенциальная сила, а не академическое упражнение.“Музыка Джона О’Лондона

КОЛИН УИЛСОН считает, что “ни одно произведение искусства нельзя четко отделить от личности художника и его жизни”. В результате получилась книга о музыке, которая (как и книги автора о литературе и идеях) отличается особой живостью… ни в коем случае не является сухо-абстрактной или академичной.

Отталкиваясь, как и большинство меломанов, от понимания римского стиля Колин Уилсон приглашает нас в увлекательное путешествие по всему миру музыки. Он дает свежее и

стимулирующее представление о Моцарт и Бетховен… провокационно затрагивает противоречивую “проблему” современной музыки — с особым упором на Шенберга и Стравинского… размышляет о будущем английской музыки.. . исследует природу и дух джаза и рассматривает мар.и другие музыкальные темы.

“Прямолинейный и бесстрашный… он пишет с поразительным отсутствием фальши”. Шотландец

“Это звучит зажигательно, встряхивает и вносит здоровый вклад в повседневную музыкальную критику”.“Sunday Times

КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ (“Бренди проклятых”)

Того же автора в издании PAN Books

ПОСТОРОННИЙ ЗА ГРАНЬЮ ПОСТОРОННЕГО ДРЕЙФУЮЩИЙ ПО СОХО ЧЕЛОВЕК БЕЗ ТЕНИ МИР НАСИЛИЯ

энциклопедия убийств (совместно с Пэтом Питманом)

КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ

(“Бренди проклятых”) КОЛИН УИЛСОН

£

В ПОЛНОМ ОБЪЕМЕ

Это издание содержит новую главу об американской музыке

Издательство PAN BOOKS LTD., ЛОНДОН

Впервые опубликовано в 1964 году под названием “Бренди проклятых” издательством John Baker Publishers Ltd.

Это издание вышло в 1967 году издательством Pan Books Ltd., Тотхилл-стрит, 33, Лондон, Южная Каролина.

© Колин Уилсон, 1964,1967

Напечатано в Великобритании Ричардом Клэем (издательство “Чосер Пресс”), Ltd., Банг, Саффолк

Для Марка Бредина

который научил меня тому немногому, что я знаю о музыке, но которого не следует за это винить.

Вступление

Сугубо личное: о том, что я музыкальный эклектик

Как видно из списка глав этой книги , я музыкальный эклектик в полном смысле этого слова. Мне нравятся десятки композиторов и сотни музыкальных произведений; с другой стороны, я не испытываю особой неприязни. Поскольку это , безусловно, отличает меня от всех, кто когда-либо писал о музыке, я чувствую, что необходимо несколько слов пояснения.

Возможно, мне следует начать с упоминания двух белых пятен. В отличие от Дж. Д. М. Рорка, автора книги “Музыкальный рассказ пилигрима” гресс, у меня никогда не было “шопеновской фазы”; музыка Шопена никогда особо для меня не значила. Я могу слушать это с интересом, если, скажем, сравниваю технику Рихтера с техникой Падеревского или де Пахмана; но я еще никогда не ставил пластинку Шопена, когда был один и чувствовал себя музыкантом.

В случае с Бахом все немного по-другому. Я принимаю на веру слова Швейцера *, что Баху есть что сказать мне, если я только буду слушать достаточно внимательно, а я вполне способен

слушать Баха с раскрытой книгой о нем на коленях, которая рассказывает мне, что я должен слушать. Многие его вещи доставляют мне определенное удовольствие: пасторальная интерлюдия из рождественской Оратория, медленная часть концерта для двойной скрипки с оркестром, заключительный аккорд Музыкального произведения (особенно в Транскрипция Веберна); и все же я никогда не чувствую внезапного Виктория: ‘Ах, вот великий композитор”, - что я способна почувствовать по отношению ко многим композиторам, которые мне не особенно нравятся.

Я буду слушать Баха с таким же удовольствием, как Букстехуде или Локателли.; но я не могу претендовать на то, что причисляю его к числу великих композиторов.

Что касается развития моего музыкального вкуса, то сказать об этом можно очень немногое. Представителям моего поколения было легко понять, что им нравится музыка, - конечно, легче, чем другим.

10

КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ

людям, родившимся в предыдущие два десятилетия, вероятно, легче , чем поколению, родившемуся во время Второй мировой войны, которое, как правило, посвящает свое свободное время телевидению. Причина в том, что я родился в 1931 году, в самом начале эры ‘говорящих’. Большинство фильмов в значительной степени основаны на фоновой музыке, и в 1940-х годах фоновая музыка стала чрезвычайно важной частью фильма, особенно в тяжелых драмах. В фильме “Странный человек” “Выход” - несомненно, один из лучших фильмов, когда-либо снятых в Англии, - во второй половине полностью захватывает музыка, почти полностью исключая диалоги. Музыка усиливает драматизм , но, как ни странно, благодаря драме также усиливается восприятие музыки. Школьник пятидесятилетней давности , вероятно, должен был полагаться на “описательную музыку” - “Па” Бетховена. “Симфония Тораля”, “Ученик чародея”, “Полет шмеля” - чтобы вызвать у него первоначальный “шок

узнавания". Моему поколению было легче, поскольку они могли связать свои первые музыкальные впечатления - концерт "Варшава", Музыка стеклянных гор, Путь к звездам - с бывшим переживание, которое само по себе было драматичным, - война. Оттуда в Диснеевская "Фантазия" была всего лишь коротким шагом, и после этого путь был открыт: "Планеты" Холста, фортепианные концерты Рахманинов и Шуман, Пятая симфония и концерт для скрипки с оркестром Бетховена, "Жар-птица" и "Весна священная" Стравинского. Это, безусловно, был прямой путь к пониманию музыки.

Пуристы, без сомнения, возразят, что это самое пагубное признание в том, что музыку следует ценить как музыку, а не потому, что она ассоциируется с романтическим фильмом. Я не могу согласиться. Несомненно, вся музыка по своей сути драматична. Несомненно, интерес , с которым мы следим за развитием даже хорошо знакомого произведения, подобен интересу, с которым мы перечитываем любимый роман. Во всяком случае, именно так я всегда относился к музыке. Симфония - это театральная пьеса, в которой партии написаны для инструментов, а не для актеров; фортепианная соната - это история, рассказанная одним голосом, как в "Голосе человека" Кокто. Если это неправильное отношение к музыке, мне жаль, но это то, что я чувствую. Возможно, это также объясняет, почему я не могу добиться успеха-ВВЕДЕНИЕ 11

цитирую по поводу Баха и Шопена; в этом вопросе мне не хватает самопознания. Я вернусь к этому позже.

Мне повезло и в другом отношении. К тому времени, когда мне исполнилось двадцать , появилась долгоиграющая пластинка.* Даже в те времена, до появления дешевых пластинок, цена была очень выгодной по сравнению со старыми пластинками на 78 оборотов в минуту. (На момент написания этой статьи - на Рождество 1963 года - полноформатную пластинку можно было купить всего за 10 шиллингов, по цене одного 12-дюймового диска довоенных времен.) В те дни я не мог позволить себе купить граммофон, но у меня были друзья, которые были богаче ; в частности, Джон Крэбб из Лестера, который ставил мне целые оперы Вагнера и Пуччини. Наконец, в 1956 году публикация моей первой книги неожиданно принесла мне достаточно денег, чтобы я почувствовал, что могу позволить себе собрать коллекцию пластинок. Я думаю, что это, несомненно, было самым большим удовольствием, полученным от "успеха в одночасье", - прочитать о произведении, которое меня заинтересовало, и иметь

возможность зайти в музыкальный магазин и сразу же купить его. Когда я переехал в Корнуолл в 1957 году, у меня с тех пор было 500 записей. У меня накопилось еще 4000. Я могу сказать о пластинках то, что Джордж Сейнтсбери сказал о вине: “Среди тех денег, которые я потратил с тех пор, как начал зарабатывать себе на жизнь, нет таких, за которые я бы меньше стыдился, или которые принесли бы мне больше пользы взамен’. (Я также люблю хорошее вино, но если бы когда-нибудь пришлось выбирать между вином и музыкой, я бы, не задумываясь, стал трезвенником.)

В раннем подростковом возрасте я прослушал множество концертов по радио. Гайдн и Моцарт мало что значили для меня, и я слушал их Симфонии Бетховена с чувством выполненного долга , который позже заставит меня почувствовать себя добродетельным. Но по радио исполняют “Жар-птицу” Стравинского, треугольную шляпу Фальи , Симфонические вариации Франка так взволновали меня, что когда в возрасте восемнадцати лет я купил несколько пластинок 78-го года выпуска, чтобы проигрывать их дома на нашем заводном граммофоне, это были первые вещи, которые я коллекционировал. (Я также заплатил Франку за несколько сомнительный гонорар. повод назвать первую версию моего романа “Ритуал” в Мрачные ‘Симфонические вариации’.) Другие записи, купленные или проданные в это время звучала песня “Liebestod” в исполнении Флагстада, самого

* 1951.

заключительные танцы “Весны священной”, окончание “Эгмонта” Бетховена “Туре” и вариации Рахманинова на тему Паганини.

Затем, примерно в возрасте шестнадцати или семнадцати лет, у меня начал проявляться музыкальный снобизм. Поскольку я

столько раз слышал “Лебединое озеро” и неоконченную симфонию Шуберта, я пришел к выводу , что это, должно быть, плохая музыка, иначе они не были бы так популярны. Другим отвращением, как ни странно, было Бетховен. Не следует думать, что я пришел к таким выводам из-за предубеждений, связанных с музыкой; слушая этих композиторов, я действительно считал их музыку плохой: то есть, если судить только на слух, она вызывала у меня определенное отвращение . Бетховен казался серией глухих ударов; его музыка навела меня на мысль об актере, чей голос настолько суров, что он может говорить только криком. И все же даже сейчас, когда мой друг Бернетт Джеймс поделился со мной частичкой своего безграничного восхищения Бетховеном - и, возможно, толикой своего понимания Бетховена, - я не испытываю угрызений совести за свое мнение о нем в восемнадцать лет. Думаю, я почувствовал, что Свекла музыка Ховена - это скорее триумф воли, чем излияние проявление жизненного и лирического порыва. Даже такой второстепенный композитор, как Иногда Пуччини может охватить настоящий музыкальный экстаз, и возникает ощущение, что музыка льется из него с непосредственностью птичьего пения. У Бетховена я никогда этого не слышал; я чувствую, что он писал музыку в том духе, который Наполеон пошел в солдаты из-за решимости стать великим музыкантом. Он великий человек, но в восемнадцать лет мне казалось, что он слишком часто стучал кулаком по столу. Вступительная фраза Пятой симфонии или сонаты Хаммерклавира звучит для меня так, словно он говорит: “А теперь послушайте меня…”

В свою защиту спешу добавить, что я никогда догматически не придерживался этих мнений. Моей целью всегда было расширить свой музыкальный вкус всеми возможными способами, чтобы получить максимум от музыки, которая, в конце концов, является бесплатным подарком. Я люблю музыку так же, как некоторые люди любят людей - любых людей. Лично я не нахожу, что большинство людей очень интересно. (Я согласен, что это недостаток, но это необходимо отличный вариант для автора идей.) Точно так же я не

особенно люблю путешествовать; мне достаточно нескольких дней, чтобы захотеть вернуться домой. Но в этих вопросах важен принцип экономии, если я не хочу тратить слишком много времени и энергии. Когда дело касается музыки, я не вижу смысла применять “Бритву Оккама”; моя цель - приумножить возможные источники наслаждения. Итак, в свое время я вернулся в Шу берт и Чайковский, и намеренно стремились наслаждаться тем, чем можно было наслаждаться. Еще позже я применил тот же принцип к Фалле, Делиусу и Элгару (опять-таки при поддержке Бернетта Джеймса). Сначала мне казалось, что я просто стремился получить как можно больше музыкального удовольствия. Позже, Я пришел к выводу, что речь идет о более важном принципе.

Этот принцип необходимо прояснить на данном этапе, поскольку он будет повторяться в той или иной форме в каждой главе настоящего тома. Его можно было бы назвать ложью нетерпимости. Позвольте мне привести пример. В превосходной и вдохновляющей небольшой книге* американский музыкальный критик Б. Х. Хаггин описывает свою реакцию на Брамса: как в течение многих лет он признавал, что Брамс был одним из величайших композиторов, а затем однажды играл часть сонаты для виолончели, соч. 99, когда понял, что это была “не настоящая творческая деятельность, а видимость и поза такой деятельности’. После этого он находил в Брамсе все больше и больше “подделок” и в конце концов признал, что в настоящее время он находит сносными только два или три произведения Брамса

.

Все это звучит достаточно справедливо. Хаггин, возможно, прав насчет Брамс притворяется. Но даже в этом случае, должны ли мы поздравить его с внезапным прозрением или посочувствовать ему? Это означает лишь , что он потерял целый мир наслаждений, так же как Бетховен потерял целый мир, когда оглох.

Мне возразят, что Хаггин пришел только для того, чтобы посмотреть, что там “на самом деле”. Так ли это, или это всего лишь еще одно замаскированное заблуждение? Когда ребенок получает удовольствие от рождественской открытки с

серебристым снегом и северными оленями, не обманывается ли он, потому что открытка не имеет художественной ценности?

v Я не пытаюсь отстаивать теорию относительности искусства. * The Listener's Musical Companion, Нью-Йорк, 1956.

красота - это то, что вы вкладываете в нее, и т.д. Напротив, я верю , что эстетические ценности объективны; красота действительно ' где-то там'. Но Блейк был прав, когда говорил, что если бы двери восприятия были открыты, все казалось бы бесконечным. Произведения искусства дают нам краткие проблески "бытия", "самобытности", которая не имеет ничего общего с нами или нашим разумом; наше восприятие скорее скрывает это, чем впускает внутрь. Если ребенок видит красоту в плохом произведении искусства, художника не следует обвинять в подделке; ребенка можно поздравить с тем, что его восприятие менее закрыто, чем наше собственное.

Возможно, это звучит как казуистика. Но подумайте об этом. тер. Если человек объясняет, что ему перестал нравиться Вагнер в возрасте двадцати лет и что его любимым композитором теперь является Барток, он подразумевает, что изменение его взглядов - это своего рода математическая прогрессия, чистый выигрыш в восприятии. Но он забывает , что все подобные перемены связаны с приобретением одних вещей и потерей других. И снова Хаггин рассказывает, как он научился 'видеть насквозь' Вагнер в Байройте, находя "Ринг" безвкусным и напыщенным, хотя умом он мог оценить его "потрясающую музыкальную мощь". Но любой любитель "Ринга" подтвердит, что знакомство с ним потребовало определенных усилий. (Я помню свои собственные приготовления к первому знакомству "танец с кольцом", показанный в третьей программе , включал в себя прочтение совершенного вагнеровского произведения Шоу "Новый мужские вагнеровские вечера и составление списка лейтмотивов мотивы в алфавитном порядке, чтобы ознакомиться с ними по мере их появления.) Можно сказать, что участие в Ринге - это почти такое же сложное

занятие, как вождение автомобиля. Оно предполагает определенную ‘су пенсия недоверия”; это может даже привести к тому , что некоторые критические способности человека будут определенно отключены, например, когда он пойдет смотреть, как дети разыгрывают пьесу в школе. Таким образом, все это может, по крайней мере, свидетельствовать о том, что если чары композитора внезапно перестают действовать, то это может быть в какой-то степени связано с растущей ленью слушателя или просто с тем, что он теряет способность выражать сочувствие замыслу исполнителя.

Я должен добавить, что, хотя я добросовестно собрал все оперы Вагнера в записи, включая даже одну ужасную

сокращенный Риенци , он больше не использует то же заклинание, что и тогда, когда Мне было двадцать, и мне трудно понять, как Томас Манн мог бы оставаться вагнеровцем до конца своей жизни. Тем не менее, я также осознаю, что время от времени возникает тенденция увольнять Вагнера в целом - если отбросить это как немецкую напыщенность и тупость, - которые я немедленно подвергаю критическому анализу или исправляю, читая эссе Манна. Я оправдываю потерю интереса к Вагнеру тем, что с тех пор, как мне исполнилось двадцать, я познакомился с несколькими сотнями композиторов. Но я решительно отказываюсь присоединяться к рядам тех, кто считает, что мир стал бы лучше без музыки Вагнера. Это было бы странно доведение до абсурда. Более того, если я отказываюсь подчинять этому свой интеллект, я не вижу причин, почему бы мне не проявлять такую же дисциплину в отношении своих эмоций и намеренно вызывать в себе то душевное состояние, в котором я наслаждаюсь Вагнером. Мужчины в слишком большой степени являются рабами своих настроений и эмоций.

g Я помню, как был раздражен и шокирован, когда несколько лет назад один поэт-интроверт обвинил меня в том, что я использую музыку как форму эскапизма. Возможно, он просто имел в виду, что я склонен включать музыку для посетителей, чтобы избежать разговоров. Тем не менее, его комментарий заставил меня пересмотреть вопрос. Я полагаю, что причина очевидна суть в

том, что, как и для любого другого человека, музыка является выходом в более насыщенную форму существования. Но было бы неверно сказать, например, что я обращаюсь к музыке за эмоциональным опытом , чтобы уравновесить “интеллектуальный” опыт написания книг об идеях. Потому что, как правило, мой подход к музыке интеллектуальный. Я читаю о музыке почти столько же, сколько слушаю ее. Это комбинированное упражнение ума и чувств очень похоже на то удовольствие, которое я получаю от чтения философии - или от ее написания, если уж на то пошло. Следовательно, для меня гостиная - это лучшее место для прослушивания музыки, а не концертный зал. Я понимаю Я считаю, что качество впечатлений на концерте отличается - зал, не говоря уже о качестве звука. Но в своей гостиной я могу позволить своим музыкальным капризам увлечь меня куда угодно; я могу перескакивать с квартета Бетховена на Пуччини, с ˆОт Шенберга до Скрябина (хотя у этих двоих больше общего

более распространенной, чем кажется на первый взгляд), или даже от Стравинского до Бикса Бейдербека. В концертном зале мне, вероятно , придется смириться с очередным исполнением пятой части Чайковского, а Увертюра Берлиоза и концерт для скрипки с оркестром Мендельсона. Безусловно, концерт может зажечь так, как никогда не зажжет запись, и вовлечь публику в активное участие; он также может безнадежно затянуться.

Несколько лет назад у меня был спор по этому поводу с Виктором Голланцем . Я спросила его, какую комнату в доме, который он использовал для слушая записи, и он сказал, что он никогда не обладал грампластинка; для него, удовольствия от музыки был также приятно сидеть в зале и чувствуя, что экс опытом было то, что поделились. Он, казалось, был шокирован, когда я сказал , что предпочитаю граммофон “живой” музыке. Очевидно, наши темпераменты в чем-то различаются, но , возможно, здесь не место вдаваться в подробности. Только в одном пункте я бы

согласился с тем, что многое можно сказать в поддержку его точки зрения; я согласен с тем, что во многих отношениях предпочтительнее слушать оперу в оперном театре, просто потому, что сценическое действие, в конце концов, является частью драмы. Но даже в этом я не уверен. Я обнаружил, что “Кармен”, “Тристан и Изольда” и “Отелло” значительно выиграли от того, что их услышали в оперном театре; но исполнение “Кавалер Розы” только заставил меня осознать то, чего я не осознавал, слушая его в записи, - что опера по меньшей мере в два раза длиннее. Штраус, безусловно, один из тех, кто позеры, которые могут многое выиграть от граммофона. Горечь таких критиков, как Уоллес Брокуэй и Герберт Вайншток, который в своих “Людях музыки” так много резких слов говорит о Штраусе , может быть, просто сидит и читает стихи, которые длятся три четверти часа, или оперы, которые , кажется, тянутся бесконечно , но на сцене почти ничего не происходит. Граммофон - идеальный способ познакомиться с “Альпийской” симфонией, Каприччио или “Арабеллой”. Эти произведения, исполняемые двадцатиминутными фрагментами, не оставляют неприятного впечатления.

И, конечно, есть музыка для граммофона$

отдельно: старые оперные записи, классический джаз, выступления великих дирижеров прошлого. В настоящее время этот список пополняется экспериментальными произведениями, которые практически невозможно исполнить в концертном зале, - такими, как Stock “Путешествие в джунгли” Хаузена или “Каприччио” Бадингса для скрипки и две фонограммы.

Я знаю людей, для которых только эта последняя группа могла бы представлять интерес. Они - энтузиасты звука и считают, что звук является важной составляющей качества исполнения. В какой-то степени это, очевидно, верно, но это может привести к пара-токсичным результатам. Это означает, например, что они предпочли бы услышать симфонию Чайковского “Манфред” в

исполнении “glitter ing stereo” в исполнении Carmen Dragon и the Hollywood Bowl Sym фальшивый оркестр, а не в потрясающем исполнении Тосканини, чье звучание приемлемо, но, конечно, не “блестяще”. ,

Что касается меня, то мне по-прежнему кажется, что великолепное исполнение “Ночи моей темы” Отелло записано Таманьо в 1906 году в сопровождении фортепиано. Это может показаться чрезмерным суждением, учитывая качество исполнения не говоря уже о звуке - в ‘полном исполнении’ Рамона Виная и Марио дель Монако. Я могу только предложить читателю самому убедиться в этом.

Для меня такого рода открытия - одно из величайших удовольствий от коллекции пластинок. Музыка - это своего рода путешествие, как во времени, так и в пространстве. Я нахожу в ней что-то особенное обычно приятно слушать запись Чайковского ария Ковского, сделанная в Санкт-Петербурге в 1890-х годах и исполненная Фигнерсами, которых Чайковский выбрал на главную роль в своей опере. пиковая дама. (Это вообще не известно, что первые опера записи были изданы в Петербурге в 1888 году - почти за два десятилетия до индустрии звукозаписи тронулся в В Европе и Америке.) Я нахожу такое же чувство удовлетворения, в сравнивая способы Мельба, спагетти с курицей, Зинка Мила-ноября, Каллас и Джоан Сазерленд договариваться немного сложно в ‘Каста Дива’. Здесь музыка приобретает некоторую волнующую историческую окраску и дает представление о том, что Герман Гессе имел в виду под

его ‘игра в бисер” (в романе с таким названием), которая каким-то образом связана объединяет все искусства и науки.

В коллекции пластинок есть еще одно удовольствие, о котором я должен упомянуть для полноты картины, хотя оно и самое очевидное из всех: просто открывать для себя новую музыку. Бичем провел много времени в музыкальных библиотеках, заново открывая для себя некоторых из забытых французских и бельгийских композиторов прошлого века: Гретри, Мехул,

Далайрак, Изуар. (Его записи некоторых из их коротких произведений все еще доступны.) Неподготовленные в музыкальном плане слушатели не могут надеяться открыть для себя новую музыку таким образом, но граммофон предлагает отличную альтернативу. Концерт-зритель привыкает к одному и тому же старому репертуару симфоний Бетха Ховена, Шуберта, Брамса и Франка, а также к “showpiece” за произведения Бизе, Мендельсона, Берлиоза и Вагнера; он, должно быть, иногда подозревает, что нет никакой “популярной” музыки, кроме двух десятков композиторов, которых он слушает так регулярно. Его можно удивить, дав граммофонный концерт, который доставит ему такое же удовольствие. качественная и доступная музыка композиторов, которые никогда не исполнялись в Англии. Можно было бы начать с увертюры к пьесе Ганна Сальтимбанки (как своего рода эквивалент увертюры “Кармен “, с которой начинается так много программ), за которой следует вступление знакомство с “Тифландией” д’Альбера. Что касается симфонии, то выбор широк: есть отличные и малоизвестные симфонии Лало, Шоссон, Макс Брух, Фибих, Шимановский, Балакирев и Гольдмарк. (Симфония последнего “Деревенская свадьба” была любимой симфонией Бичема) Концерт мог бы быть написан Шпором., Глазунов, Рубинштейн, Ридки, Гольдмарк, Глиэр, Метнер или Бузони. (Фортепианный концерт последнего, возможно, непрактичен - он звучит в течение часа и требует участия мужского хора, - но его скрипичный концерт является приемлемой альтернативой.) Некогда популярный Скрябин не исполнялся в концертных залах Англии более сорока лет, но современная публика, возможно, согласится с этим его фортепианный концерт произвел сильное впечатление, и нет причин, по которым его “противоречивые” симфонии - декадентские и экстатические - должны звучать необычно для аудитории, способной их воспринять Делиус.

Я не утверждаю, что организаторы концертов должны включать

эти произведения, без сомнения, запрещены концертной экономикой, но только в том, что в этом отношении граммофон гораздо предпочтительнее концертного зала.

Мое первое замечание: музыкальная эклектика может быть скорее дисциплиной, чем потаканием своим желаниям. Рильке говорил, что проблема поэта в том, чтобы оставаться настолько открытым, насколько он может, даже если, подобно цветку на солнце, он не сможет снова закрыться.

Мой “эклектизм” может вызвать определенные проблемы у читателя этой книги. Где у писателя очень положительные симпатии и антипатии лайки, вы знаете, где находитесь. Если вы читали Хаггина, то знаете , что Шенберг и “современная музыка”, как правило, не воспринимаются способный. Если вы читали Константа Ламберта, то знаете, как вы относитесь к джазу, популярной музыке и “Шестерым”. Если вы читали Ханса Келлер или Дональд Митчелл, вы ожидаете, что окажетесь в эпицентре мистики Шенберга-Стравинского, которая может дойти до признания гениальности Бриттена, но , очевидно, вам и в голову не придет обсуждать Делиуса или Сибелиуса. У меня есть много оговорок по поводу большинства композиторов, включая я слушаю Делиуса и Шенберга, но это не мешает мне слушать их обоих с определенным удовольствием. Поэтому, если я коснусь мистики Шенберга или сошлюсь на Веберн - второстепенный композитор (это мнение, кстати , поддерживает Дональд Митчелл), и не следует полагать, что я поддерживаю Хаггина в вопросе о “современной музыке”, так же как я не поддерживаю Ханса Келлера, когда говорю , что Констант Ламберт переоценил Сибелиуса.

На самом деле, эта книга была написана для удовольствия, а не потому, что у меня есть какие-то важные тезисы о музыке, которые я хочу изложить общаться. Его цель состоит не в том, чтобы кого-то чему-то научить - я полагаю я знаю о музыке меньше, чем любой критик в Англии, но просто хочу поделиться некоторыми результатами двадцатилетнего увлеченного прослушивания музыки. Бывают моменты, когда я жалею, что не стал музыкантом, и в некоторых отношениях даже сейчас я предпочел бы быть музыкантом, а не писателем. Поскольку я никогда не подарю миру ничего ценного в музыкальном плане, я могу с таким же успехом согласиться на второе место и попытаться отблагодарить музыку тем, что у меня есть.

рассказывая другим о том удовольствии, которое она доставляет мне.

Я оставил напоследок тему, которая на самом деле является главной в этом предисловии. Вот уже много лет, в каждой своей книге с идеями, я подчеркиваю важность “экзистенциального критика”. я хочу сделать это здесь снова.

Альтернативой экзистенциальной критике является академическая критика - критика, которая интересуется исключительно ценностью работы, как будто ее можно определить с такой же точностью, как вес фунта сливочного масла. Для меня ни одно произведение искусства не может быть четко отделено это было связано с личностью художника и его жизнью. Академическая критика, например, сравнила бы симфонии Гайдна с произведениями Бетховена, наблюдая за изменениями в форме и музыкальном процессе, вызванными Бетховеном. Но это проигнорировало бы самый фундаментальный факт: вся личность Бетховена и его отношение к жизни были совершенно непохожи на Гайдна. Точно так же обычный литературный критик мог бы изучить творчество Ф. Скотта Фицджеральда и сделать всевозможные замечания о его таланте, его художественной честности, его социальном происхождении и влиянии на его возраст и т.д., и все же прийти к полностью игнорируйте самое фундаментальное в нем: его элементарную неуверенность в себе перед лицом жизни, его пораженчество. Ничего полезного нельзя сказать о Бетховене, не принимая во внимание его агрессивное отношение к жизни, его решимость быть завоевателем, императором царства духа; и ничего полезного нельзя сказать о Фицджеральде, не признав, что его отношение к существованию было противоположным бетховенскому.

Следовательно, когда я пишу о Шенберге, меня гораздо меньше волнует значение двенадцатитоновой системы , чем образ мыслей и личность Шенберга. Теории художника относительно неважны по сравнению с его основным отношением к жизни. Теории Делиуса о жизни были перемешаны с полупереваренным ницшеанством и язычеством, но его музыка раскрывает внутреннего Делиуса - слабого, сверхчувствительного, неуверенного в себе самость, боящаяся жизни. Другие музыканты

обладают огромным мастерством в том, чтобы скрывать свою истинную индивидуальность в своей работе, бросая

возводят дымовую завесу теории; Хиндемит и Стравинский - это примеры. В этом случае задача критика состоит не в том, чтобы оценить художника по его собственной оценке, а в том, чтобы попытаться докопаться до сути. ментальные особенности его личности.

Суть экзистенциальной критики была выражена в статье Фрэнсиса Той о Пуччини: “Пуччини не был великим композитором, потому что он не был великим человеком”. В конечном счете, задача критика - определить, насколько художник является великим человеком. За последние несколько дней я увидел, что Бриттен, Стравинский и Шенберг - все они были названы “великими композиторами” в газетных статьях авторитетных критиков. Очевидно, эти критики не разделяли мнения Фрэнсиса Той. Или, возможно, они возразят, что величие не обязательно должно быть такого очевидного духовного свойства, как у Бетховена: это может быть совершенно неуловимая сила. На мой взгляд, это к делу не относится. Работа художника не похожа на работу ученого, она полностью независима от его личности. Полный дурак или слабак может наткнуться на важное научное или математическое открытие, и о его значимости для науки будут судить исключительно по этому открытию. Но суть произведения искусства в том, что оно является выражением личной правды художника, и единственный важный вопрос, касающийся работы, - это ценность и интенсивность правды художника. Только критик, поверхностно оценивающий музыку, мог бы назвать Бриттена, Шенберга или Стравинского “великими”.

Все эссе в этом сборнике представляют собой попытку изложить экзистенциальную критику.

Романтическая половина века

Флейта - это не тот инструмент, который оказывает хорошее моральное воздействие, он слишком возбуждает - Аристотель, Политика, viii. 6.5.

Среди авторов музыкальных произведений существует

освященная веками и удобная традиция описывать какую-нибудь невероятную ситуацию - например, кораблекрушение на необитаемом острове с граммофоном и фонотекой, - которой я сейчас предлагаю воспользоваться. На ум мне пришла статья Невилла Кардуса, в которой он говорит , что если бы его высадили на необитаемый остров и дали возможность послушать только одного композитора, он бы выбрал Брамса. Лично я счел бы такой выбор невозможным. Я был бы склонен заплатить за Моцарт или Бетховен; но предварительные колебания были бы настолько мучительными и долгими, что я, вероятно, в конце концов вообще ничего не взял бы. Было бы приятнее полностью порвать с этим делом. И все же, если бы мне позволили выбрать какой-то период в музыке (скажем, пятидесятилетний), то я бы не колебался ни секунды ; я бы выбрал вторую половину девятнадцатого века; или, еще лучше, период 1860-1910 годов. Я не скажу, что этот период относится к моей любимой музыке; я предпочитаю оперы Моцарта всему, что было написано в девятнадцатом веке. Но в нем больше музыки, которая вызывает у меня живой интерес, чем за любые другие пятьдесят лет музыкальной истории.

Я намеренно говорю “сочувственный интерес”, потому что это именно то чувство, которое я испытываю. Во многих произведениях поздних композиторов-романтиков есть необычайная сила, чистая дистилляция какого -то уникального духа. Чтобы понять, что я имею в виду, в самом грубом смысле, достаточно послушать любую хорошую запись оперных переложений Листа для фортепиано* или, еще лучше, Вторую венгерскую рапсодию в исполнении Горовица на концерте, посвященном его двадцать пятой годовщине, в Карнеги-Холле. При упоминании этого имени невольно начинаешь фыркать * На Vox PL 10580 есть превосходный сет в исполнении Альфреда Бренделя.

этой рапсодии; даже профан в музыке мог бы напеть большую часть ее по памяти. И все же, когда Горовиц произносит эти громовые после вступительных аккордов вы внезапно оказываетесь в каком-нибудь пустом концертном зале 1860-х годов, а за роялем сидит сам мастер - это властное и некрасивое лицо, которое настолько поражает, что большинство авторов описывают его как красивое, огромная развевающаяся грива, большие костлявые руки, полное самообладание. Что это был за человек! Что за образ жизни! Этот человек был символом девятнадцатого века одним из современных поп-идолов, и его аудитория иногда впадала в истерику, как любой подросток, помешанный на Элвисе Пресли. Но узнают ли наши дети двадцать первого века, что такое 1950-е видели в Фрэнке Синатре, Джонни Рэе? Будут ли они ужинать используя предоставленную им возможность, суметь отличить записи “айдолов” от записей примерно сотни тех, кто никогда не попадет в двадцатку лучших? И все же, когда мы слушаем хорошо сыгранного Листа, все это по-прежнему ощущается, как аромат, сохраненный в герметичной бутылке. Впечатление не ослабевает. Мы слышали, что Лист сделал транскрипцию ‘Liebestod’ из Тристан и Изольда, и мы улыбаемся; возможно, это было бы уместно для провинциальной публики 1880-х годов, у которой никогда не было возможности услышать настоящий оркестр; но большинство из нас может включить полную Тристан в гостиной, вероятно, играет в стереосистему. Затем мы играем Сделанную Бренделем запись транскрипции “Liebestod”, и улыбка исчезает с его лица. Невероятно, что пианино может сделать так много; оно не только ничего не теряет, но, кажется, что-то приобретает; Вагнер великолепен, но иногда его голос звучит немного хрипло- - раз; даже Флагстад задыхается, как измученный пловец, когда волны смыкаются над ее голосом. В фортепианной версии все предельно ясно и ярко; и все же пианино может звучать как оркестр, когда эти волны звука прорываются в конце. (Брендель достаточно умен , чтобы понять, что ее нужно исполнять чуть медленнее , чем в оркестровой версии, чтобы придать разбивающимся волнам ощущение неизбежности и величавости.) Невероятно, но это работает. То же самое верно и в отношении транскрипции Norma. Я представляю , что Лист начинал бы свои концерты с таких вещей, как Вторая Рапсодия, чтобы поразить свою аудиторию тем, что можно сделать с помощью фортепиано; он подобен великому актеру, который может сыграть что угодно из

“Отелло” сэра Эндрю Агечека, “Эглон” Сирано. Затем последуют более сложные произведения - возможно, Моцарт или Бетховен, Шуман, а затем - что-нибудь более захватывающее. Эти оперные переложения являются истинными предками “поп-классики” сороковых годов - “Варшавского концерта”, “Корнуоллской рапсодии”, ” Стеклянная гора”, они мелодичны и драматичны, а также требовался минимум музыкальной концентрации. Существует традиция согласно которой Лист выбирал кульминационный момент, чтобы упасть в обморок на клавиатуре. Если в этом есть хоть капля правды - а хочется надеяться , что так оно и есть, - то я сомневаюсь, что он сам выбирал этот момент; обмороки, вероятно, были искренними. Лист был чувствителен к эмо он видел себя таким, каким его видели они. И что же они увидели? Гигант, который вызвал своего соперника Талберга на бой на концертной площадке и без особых усилий одержал победу; который сбежал с одной из самых красивых женщин Европы, замужней графиней с тремя детьми (и подарил ей еще двоих, один из которых стал женой Вагнера); который был повсеместно известный своими любовными похождениями и в то же время являвшийся персоной нон грата в Церкви; чьи гастроли по Европе были (цитирую Ральфа Хилла) оргией поклонения героям; который был национальным героем в своей собственной стране; который был повсеместно известен своими

щедрость по отношению к другим музыкантам - вот что кажется самым удивительным

оглядываясь назад, понимаешь, как Листу удавалось нести такой груз обожания, безостановочного безумия и при этом оставаться порядочным, щедрым и в некоторых отношениях даже скромным человеком. Несмотря на всю его театральность, в нем было что-то от святого. Сочинение Листа. И это был тот самый человек, который сейчас сидел перед своей ослепленной аудиторией и исполнял для нее музыку таким образом, что , казалось, придавал ей огромное религиозное значение. И когда “Качество по-традиционному” Нормы или “Нежность и любовь” Изольды

достигли своей кульминации, некоторые из тех впечатлительных молодых леди, которые оставили дома свои незаконченные романы Жорж Санд, без сомнения, почувствовали, что такой момент никогда не повторится в их жизни. Эмоциональное напряжение в зале, должно быть, было достаточно сильным, чтобы задушить ящерицу.

Я не собираюсь здесь долго говорить о Листе. Очевидно, что он не великий композитор, и у меня есть друзья-музыканты в .

которому посвящены соната Данте и “Анны Пелеринаж” вызывал острую тошноту. Две симфонии (в частности, Симфония Данте) содержат несколько великолепных моментов, и поклонники Листа всегда будут предпочитать “Прелюдии” и Орфей - Тиллю Уленшпигелю и Дону Хуану. И все же это сюр учитывая, что человек с такой артистической индивидуальностью, как Лист, не создал по-настоящему запоминающейся оркестровой музыки, конечно, очень немногое из того, что сохранилось в концертном зале сегодня. Именно такие люди, как молчаливый и утонченный Вагнер или скромный буржуа Рихард Штраус, создавший музыку, которая является подлинным отражением необыкновенной жизни Листа. Величие Листа было распределено между его жизнью и его музыкой; величие Вагнера было сосредоточено на его музыке. И все же в идеале Листа есть что-то восхитительное . Было бы печально, если бы это противопоставление жизни и искусства было законом природы. Хочется думать, что у действительно великого человека жизнь каким-то образом стала бы материалом для искусства, хотя романисту это, несомненно, было бы легче, чем музыканту. Лично я считаю, что знание о том, что мистер Хамфри Серл - поклонник Листа, делает музыкальную личность более значимой. Я считаю, что Вторая симфония Серла - одна из лучших английских симфоний этого столетия, в то время как вторая симфония Вебемианские скрипы и паузы в его четвертой части оставляют меня равнодушным и озадаченным. И все же человек, который является поклонником Листа, никогда не ошибется; рано или поздно он обязательно выйдет из своей музыкальной “Фиваиды

“.

Лист, на мой взгляд, является примером искренности, которая так привлекает меня во второй половине девятнадцатого века. Это был странный век. Как отмечает Томас Манн , это был век гигантизма: человеческой комедии, Цикла Ругона Маккара, “Системы” Гегеля и “Кольца” Вагнера мы могли бы даже добавить: Чикагской выставки и Хрустального дворца. И двух музыкальных гигантов 1870-х годов и 80-е, Вагнер и Брамс, я вижу в них символы двух великих чувств девятнадцатого века - авантюризма и любви к безопасности. В музыке Вагнера есть что-

то бескомпромиссное музыка Онера, кажется, кричит “Все или ничего” - экстаз или

смерть. Эссе Томаса Манна ‘Страдания и величие Рихарда Вагнера”, на мой взгляд, является лучшим из написанного о нем, и в нем превосходно прослеживается это самоубийственное качество. Вагнер чувствовал, что искусство - это его предназначение, и все же он верил, что художник - это Прометей; за то, что он несет в себе частичку божественного огня среди людей (“человеческих, слишком человеческих”, - стонал Ницше), он расплачивается вечными муками. В какой-то момент он даже предложил отправиться на знаменитые воды, чтобы излечиться от своих художественных способностей, полагая, что это своего рода болезнь.

Брамс, с другой стороны, превосходно изображен на этой современной карикатуре, на которой он изображен направляющимся выпить с приятелями в “Красный еж”. На нем изображен невысокий толстый человечек с короткими ногами, выпяченным животом, заложенными за спину руками , сигарой во рту и тяжелыми неуклюжими ботинками на ногах, в сопровождении толстого ежа, который больше похож на беременную крысу и, возможно, является его альтер-эго.* Это человек, который обожал женщин, но был слишком осторожен, чтобы жениться, который (в отличие от Вагнера) мог хорошо жить на доходы от сочинительства, который скрывал мягкий и меланхоличный нрав за резкими манерами.

От музыки Вагнера легко устать. Мало кому удается сохранить свой прежний энтузиазм по отношению к ней. Проблема, в какой-то степени, в том, что Вагнер мало что писал, кроме опер. С Бетховена, от оркестровой музыки можно перейти к камерной музыке и фортепианным сонатам; всегда есть что-то новое. Но если вы досконально знаете одну оперу Вагнера, то от других не может быть никаких сюрпризов. В этом есть большой маг незначительно, но все это в своем роде похоже на один и тот же горный пейзаж , простирающийся на сотни миль. Тем не менее, стоит “вынести за скобки” свое представление о Вагнере как о художественном кумире целого поколения и попытаться подойти к его музыке так, как, должно быть, подходил к ней он сам, когда она впервые посетила его. Смотреть на него в ретроспективе -

худший способ; гораздо полезнее взглянуть на него с точки зрения Розалинды и Вебера; тогда можно по-настоящему оценить его огромный талант.

* Воспроизведено в избранных критических замечаниях Ханслика, Голланц, 1950, с. 242.

величие. Что вызывает восхищение, так это то, что он был бойцом-одиночкой, настоящим аутсайдером, который отказывался признавать поражение. В некоторых отношениях его характер был ужасающим. У него было мало понятия о чести , когда дело касалось женщин или денег; его автобиография почти нечитаема из-за ее лишенного чувства юмора самомнения: это скорее автобиография, чем автобиографический очерк. Говоря о своем дяде на первой странице, он напыщенно пишет: “Мы встретимся с ним снова в критический поворотный момент в истории моей юности. “Можно почти ожидать, что он напишет “Историю моей жизни”. Молодежь в столицах. Таким тоном учитель читает лекцию ученикам, предполагая, что каждое его слово воспринимается с пристальным вниманием; на самом деле, он пишет так, как будто он самый увлеченный ученик самого себя. И все же, когда задумываешься о том, что он хотел сказать, и с чем ему пришлось столкнуться, это становится понятным. По какой -то причине все великие художники-новаторы вызывают приступ мелкой злобы. Удивительно, что столь многим из них удается одержать победу, и совсем не удивительно, что большинство из них испытывают постоянную неприязнь к миру.

Почему это так? Было бы приятно думать, что это происходит потому , что их современники видят только их худшие качества, но , боюсь, такое объяснение не слишком лестно для человеческой натуры. Люди ненавидят величие, если оно не находится на безопасном расстоянии - предпочтительно мертвое или настолько отжившее, что его можно считать само собой разумеющимся ориентиром.

Это правда, что мужчины должны “любить самое лучшее, когда они это осознают”; проблема в том, что люди хотят отказываться признавать это как можно дольше, подобно человеку, который зимним утром остается в постели до последнего момента. Они как можно дольше придерживаются идеи, что это шарлатанство, после чего с энтузиазмом признают это, наперебой восхваляя других . И как только восхищение успевает немного поутихнуть, они обычно оглядываются назад и решают , что, возможно, они все-таки зашли немного слишком далеко. Таким образом, такой человек, как Сибелиус, проводит первые двадцать лет своей творческой жизни в борьбе с плывет против течения; затем в течение двадцати лет он получает широкое признание; затем снова впадает в уныние. Последние двадцать пять лет он был образцом для подражания. Это обескураживающее занятие. Способы человеческого самообмана потребовали бы более тщательного изучения.

энциклопедия, чтобы записать их все.

Похоже, что это особый вид таланта, который вызывает такую реакцию, и это нуждается в дополнительном объяснении. Я уже говорил в другом месте, что может показаться, будто 1800 год - это разделительная линия в истории человечества. До этого времени человек считал себя “творением”; он полагал, что было бы самонадеянностью “изучать” Бога, потому что “подлинным предметом изучения человечества является человек”. Именно наука произвела революцию, которую мы называем романтизмом, поскольку наука заставила людей осознать, что Бог - это ненужная гипотеза. Когда байроновский Манфред стоял на вершине холма и грозил кулаком Богу, он совершал одно из самых важных символических деяний в истории человечества. Романтик обнаружил, что человек - не такое ограниченное создание, каким он всегда себя считал; ему были доступны невероятные экстазы и озарения ; он был больше похож на бога, чем когда-либо осознавал, на “бога в изгнании”, по выражению Гейне. В таком случае, что мешало ему стать более богоподобным во всех отношениях? Если он не был ничтожеством на земле, почему он не мог сразу занять свое новое положение во Вселенной? Почему он был таким ограниченным? Откуда этот абсурдный парадокс, что он мог испытывать такие потрясающие проблески бессмертия и экстаза, а затем снова оказаться рабом

тривиального? Романтический “аутсайдер” 5 , казалось, был рожден для катастрофы из-за своей двойственной натуры, наполовину бога, наполовину червя. К великому вопросу: хозяин или раб? половина его опыта убедительно ответила: “Мастер 5; другая половина, ‘ Рабыня 5 .

Я верю, и я подробно изложил свои доводы в другом месте где, что романтический “аутсайдер-5” был эволюционным примером разрешение. Это не значит, что я верю в то, что “жизненная сила-5” приложила особые усилия для его создания; этому способствовало его историческое положение - смерть Бога и “универсальной цели-5”, а также расцвет науки. Начнем с того, что эксперимент был полностью неудачным “аутсайдеры” обнаружили, что они люди, даже слишком люди; они еще не были готовы встретиться лицом к лицу с пустой вселенной, в которой жалость к себе была бы абсурдным потаканием своим желаниям. И все же, нравилось им это или нет, великие перемены произошли. Человек всегда считал само собой разумеющимся, что существует столько же

различие между ним самим и низшими животными такое же, как между низшими животными и мертвой материей. Это самомнение было некоторым какая преждевременность, и девятнадцатый век принес это домой. История, по сути, гласила: “Если ты так похож на бога, тогда иди вперед и стань богом”, - и человек столкнулся с собственной неадекватностью, скукой и отсутствием цели. И все же перемены произошли; пути назад не было; все уже никогда не могло стать по-прежнему. Ультиматум был предъявлен; рано или поздно пришлось бы столкнуться с последствиями; по словам сэра Джулиана Хаксли, человек должен был стать управляющим директором эволюции, независимо от того, хотел ли он этого

Однако, как отмечал Достоевский в “Великом инквизиторе”, люди не хотят свободы; это слишком тяжелое бремя. Достоевский был отчасти неправ; статистика, по-видимому, показывает , что около пяти процентов человечества, по-видимому, обладают той дополнительной предприимчивостью и целеустремленностью, которые составляют эволюционный стимул. Эти пять процентов действительно хотят свободы.

Тем не менее, аргументы Великого инквизитора применимы. На самом деле Христос был распят не великим инквизитором, а обычными людьми - остальными девяноста пятью процентами - порядочными людьми, которые , должно быть, “любят величие, когда видят его”, но которые, как Ндсон, они умеют закрывать глаза на подзорную трубу. Им не нравится принцип “все или ничего”.

В нашем веке романтическая проблема все еще остается нерешенной, хотя экзистенциализм предпринял еще более решительную попытку решить ее (и я сам высказал определенные предположения). жесты в этом направлении). Но немного того привкуса магнетизма значительная заброшенность ушла в прошлое. Произведения Сартра, Камю и Хайдеггера волнуют во многих отношениях, но в них есть элемент сухости, осторожности, которого не было у Шиллера, Новалис, Гофман и Вагнер.

Все эти люди обладали новым измерением свободы - эволюционным измерением. Или, скорее, я бы сказал, они

осознавали, что ею можно обладать, и что человек находится в начале или на новом этапе своей судьбы.

Сказав это, теперь мы можем увидеть Вагнера в истинном свете.-

я

понять, как продвигается его творчество. И это самое увлекательное исследование: взлет и падение духа свободы у Вагнера. Слушая его ранние оперы “Смерть финна ” и “Человек, говорящий о любви” (обе из которых транслировались Би-би-си в 1963 году), невозможно услышать что-либо революционное. Вагнера; они напоминают Вебера, Маршнера, даже в моменты Россини. И в Вебере и Маршнере, несмотря на все их сверхъестественные качества, есть что-то скучное и приземленное ; они принадлежат миру с его заботами и эмоциями. в нем нет “эволюционного” измерения. “Риенци ” - опера лучше, чем принято считать, и длинные отрывки могли быть написаны поздним Вагнером. Тем не менее, эта увертюра с музыкой духового оркестра, скорее напоминающая старую песню под названием “Скачущий майор”, опасно закончена; в ней есть нотка индивидуальности, но не настолько, чтобы напугать публику. Филистеры; в этот момент Вагнер легко мог бы стать вторым Мейербером. В нем есть нотка самодовольства, как будто Элгар в самом худшем виде. К счастью, немецкая легенда ждала своего часа, чтобы спасти Вагнера от превращения в точную копию Мейербера. То “Летучий голландец” никогда не был моим любимым фильмом; он все еще слишком близок к “Веберу” и “Маршнеру”; и в то же время он слишком супер естественный и слишком человеческий. Но в “Тангейзере” Вагнер соприкоснулся со своим истинным героем. Сюжет в значительной степени основан на рассказе Людвига Тика, который во времена Вагнера был чрезвычайно популярным рассказчиком; его репутация была сравнима с репутацией Гофмана или Жан-Поля. Впервые Вагнер соприкоснулся с ‘духом agq’, с настоящим вином романтизма. (История. Верный Экхарт, его можно найти в трансе помещен в сборниках Карлайла.) В результате музыка звучит по-другому. В нем до сих пор можно узнать музыканта из Риенци и “Летучий голландец”, и все же есть новое чувство цели, новый вид экстаза и

силы. “Лоэнгрин” - это временное возвращение, за исключением прелюдии, к стилю и тематике Маршнера и Вебера. Но теперь начинается

* Мне кажется, что Эрнест Ньюман придает недостаточное значение Лику в своем рассказе о Тангейзере в “Вагнеровских ночах”.

так зародилась идея “Кольца Нибелунга”, и с тех пор мы не оглядываемся назад.

В лучшем своем проявлении. “Кольцо” - это музыка человеческих устремлений, музыка эволюции. Лично я должен признать, что с “Рингом” я познакомился слишком близко, когда мне было чуть за двадцать, в основном из—за передач Би-би-Си из Байройта, так что сейчас я слушаю его гораздо реже, чем, скажем, “Волшебную флейту”, то есть , я полагаю, что сейчас он звучит гораздо лучше. это доставляет мне меньше удовольствия. Но я не собираюсь потворствовать ереси, утверждающей, что “Волшебная флейта” - более великая музыка, чем музыка Вагнера, потому что “более человечна”; это всего лишь еще одна отговорка. Я не верю, что она более великая. Мне стоит больших усилий наслаждаться Вагнером, потому что я должен пройти через процесс “вынесения за скобки” своих представлений о музыке и человеке; но если я случайно сыграю Вагнера какому-нибудь молодому человеку, который только открывает для себя слушая его и опьяненный музыкой, я снова могу наслаждаться ею , как будто слышу ее впервые. Каким бы ни был мой нынешний вкус, я считаю, что The Ring содержит одну из величайших песен, когда-либо написанных. Возможно, я не смогу наслаждаться им так же свободно, как раньше, поскольку Джордж Сейнтсбери в свои шестьдесят лет не мог пить вино из-за подагры, но, как и Сейнтсбери, я не перестану восхвалять вино. Лучшие части “Ринга” - это музыка мужества и силы, акт веры и восхваление жизни. Жаль , что лучшие партии - это те, которые исполняются “отрывками” на каждом симфоническом концерте, так что музыка теряет свое влияние - “Полет валькирий”, музыка “Волшебного огня” , “Путешествие по Рейну” (которая даже сейчас никогда не перестает звучать). от этого у меня волосы встают дыбом), “Похоронная музыка”, “Шум леса’. Однако есть и другие отрывки, лишь немного менее знакомые, которые могут усилить впечатление: вступительная сцена “Золота Рейна” и последние пятнадцать минут из “Музыки бури”, “лунный свет” музыка из первой сцены “Валькирии”, “тре песня Мендоса “Heil dir, Sonne” из третьего акта “Зигфрида ” (которая раньше была доступна в великолепной записи с Флагстад и Сет Сванхольм). Это истинный Вагнер, Вагнер “все или ничего”, потрясающий кулаком небесам; от этого по телу пробегают мурашки, как от строк Байрона.:

Горы смотрят на Марафон - И Марафон смотрит на море;

И размышлял там целый час в одиночестве ,

Я мечтаю в 3d, чтобы Греция все еще была свободной.

Это не натужный героизм Роберта Дьявола или Вампир; в этом есть что-то целеустремленное, более мрачная форма героизма, который знает, чего хочет, и намерен этого добиться. В этом сила лучшей музыки Вагнера. Она еще не переросла в почти самоубийственное “все или ничего” Вагнера. “Поэма огня” Скрябина, хотя она близка к ней в “Тристане и Изольде”. (И все же мы могли бы сказать, что “Тристан ” уравновешен “Мастерами-певцами” юмором и приземленностью - немецкой пивной музыкой”, как называл ее Ницше.) Это настоящая музыка мужества и эволюции.

Уже в “Тристане” Вагнер находит долгую борьбу непосильной для себя - иначе, возможно, у него хватило бы ума понять, что внутренняя логика “Кольца” требует, чтобы все закончилось триумфом Зигфрида, а не его смертью, - и готовится к капитуляции. Я не могу согласиться с такими критиками, как Ньюман , в том, что христианство Парсифаля уже присутствует в Лоэне усмехаюсь; по крайней мере, Ньюман упускает из виду настоящую мысль Ницше. Достижения Вагнера были огромны, но ему нужно было быть в десять раз более великим, чем он был, чтобы найти выход из пораженчества девятнадцатого века; кроме того, несмотря на свою силу, он был человеком своего времени, чувствительным к его ценностям. Шоу потребовался интеллект - и замкнутость - чтобы окончательно отвергнуть “нецелевую” гипотезу, лежащую в основе девяти мысль девятнадцатого века. Вагнер был склонен принять это в интеллектуальном плане; поэтому смерть Тристана и Изольды - это жест протеста против этого, как если бы он сказал: “Если жизнь действительно так бессмысленна, как вы говорите, тогда я предпочитаю смерть”. “Парсифаль” показал смиренного и измученного Вагнера - у меня

возникло искушение написать “Вагнера с промытыми мозгами”. Ибо весь смысл революции девятнадцатого века заключался в том, что она отвергла старую форму “искупительной” религии и, по сути, провозгласила: “Если я не смогу спасти себя сам, то меня нельзя спасти’.

34. КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ

Романтизм не был нерелигиозным, поскольку религия на деле очень близка духу романтизма, и между духом Шиллера и духом Дж. Кардинал Ньюман; католицизм Ньюмана был лишь другой формой романтического протеста против науки. Но это была Эм фатально нехристианский в старом уэслианском смысле слова авторитарный созидательное, законодательное христианство; его христианство , как и христианство Патера, было основано на чувствах. На мой взгляд и на мой слух, “Парсифаль” раскрывает Вагнера, который предал свою эволюционную интуицию. Это не значит, что я равнодушен к нему, как я относительно равнодушен к “Голландцу”; его перезрелый мистицизм, его запах поднимающихся благовоний иногда привлекают меня как Привлекает “Поэма экстаза” Скрябина или скрипичный концерт Делиуса. Но это почему-то заставляет вспомнить “Артура Кесдера”. Рубашов, “в полдень во тьме”, которого, в конце концов, под большим давлением убедили отказаться от своего собственного видения и обвинить себя в предательстве. Я сомневаюсь, что Вагнер написал бы “Парсифаля”, если бы он не провел всю жизнь, сражаясь с дураками, защищая себя от глупости и злобы. Человек, который , наконец, добился определенного успеха и измотал себя в процессе, испытывает желание жить в мире со всем миром, показать своим врагам новый, смиренный аспект самого себя. (Если бы Д.Х. Лоуренс стал великим стариком, сидящим в своем родном Байройте в Нью-Мексико, я подозреваю, что он написал бы какой-нибудь роман о примирении, возможно, даже христианский роман.

)

В этом, как мне кажется, и заключается сущность Вагнера; он был величайшим революционером со времен Бетховена. Берлиоз, возможно , был близок к этому, но он был слишком погружен в галльское безумие и жалость к себе. Силы, выступавшие против Вагнера, были слишком велики для непрерывного развития в масштабе Бетховена. В глубоком смысле Бетховен был яростным эволюционистом, чистым романтиком. Он верил в силу человеческого духа; что более важно, он также верил в силу. Он подошел ближе , чем любой романтик, за исключением Гете, к разрешению трагической двойственности видения и скуки,

целеустремленности и погруженности в тривиальность. Это произошло потому, что он был менее склонен к жалости к себе, чем любой другой романтик.

другой романтик. Вагнер тоже был сильным, но в нем присутствовала жалость к себе; она присутствует как глубинная эмоция даже в письмах с вечными просьбами, как будто он говорит, как избалованный ребенок: “Но я не должен быть бедным. Как они смеют…’ Сила достигает апогея на Ринге. Если мы сравним В увертюре Риенци к “Путешествию Зигфрида по Рейну” мы видим, как далеко он продвинулся; кажется, что в этой музыке есть часть силы и целеустремленности самой жизни; она рвется вперед, отступает, затем снова рвется вперед. Именно эта сила, по сути , и вызвала злобу, поскольку это скрытое обвинение в слабости и лени.

Когда мы обращаемся к музыке Брамса, мы словно спускаемся с этих ветреных высот. По мнению анти-браминов - а их число, к сожалению, растет, - мы находимся в душной гостиной, где пахнет полиролью и геранью. Действительно, странно, что так много анти-браминов также находят Вагнер невыносим - Б. Х. Хаггин, например. Бенджамин Бриттен утверждает, что он периодически прослушивает “всего Брамса” , чтобы убедиться, действительно ли Брамс так плох, как он думал, и в конце концов обнаруживает, что на самом деле он гораздо хуже. Здесь присутствует элемент преувеличения (потребовались бы недели, чтобы воспроизвести все Музыка Брамса) указывает на то, что сильный темпераментный анти кэти на работе. Возможно, дело просто в том, что Брамс слишком тяжеловесен и германист: Бриттен также известен тем, что считает бессмысленной сонату Бетховена ор. Плохо, что Томас Манн описывает ее как ‘конец фортепианной сонаты’. Но я подозреваю , что причина глубже. В этом есть что-то невзрослое. Брамса; Кардус прав, когда говорит о нем как о “сокровенном поэте кроткой романтики”; есть подозрение, что одной из причин, по которой он не женился,

было то, что ему не нравилась мысль о браке. воплощая свои представления о сексе в реальность; что он провел свою жизнь , мечтая о том, что могло бы быть с Кларой Шуман и, возможно, с молодыми девушками, которые то появлялись, то исчезали из его жизни, как пух чертополоха. Изменив одно слово, мы могли бы применить к Брамсу слова Энн Уайтфилд, сказанные Тави в “Человеке и сверхчеловеке”: “Разбитое сердце - очень приятная жалоба”.

для мужчины в Вене, если у него приличный доход.’ В Бриттене тоже есть что-то невзрослое, но совершенно по-другому; в лучшем случае его музыка - это прославление невинности; но бывают моменты, когда она может звучать тошнотворно фальшиво-наивно. Так что Бриттен не в том положении, чтобы проявлять терпимость и понимание к брамсовскому типу замедленного развития.

И все же, как я уже сказал, мне кажется, что Брамс в своей основе такой же “аутентичный”, как и Вагнер. Здесь, безусловно, нет эволюционного подъема. Брамс олицетворяет другой аспект викторианства - ощущение того, что Вселенная, в конце концов, - приятное место, что люди хотят жить хорошо, что лучшее, о чем может мечтать человек, - это посидеть перед камином в домашних тапочках и выпить бокал хорошего портвейна. По сути, Брамс - очень близкий мне композитор. Много лет назад я перестал получать большое удовольствие от его симфоний и концертов, хотя могу с удовольствием слушать их в хорошем исполнении. (Должен признаться, я сохраняю симпатию ко второй и третьей симфониям). Но я обнаружил, что могу постоянно получать новое удовольствие от скрипичной сонаты соль мажор (которую Кардус прекрасно описывает как “сумеречную пьесу с серебристой серостью во всем”), от квинтета кларнетов, от Вариации Генделя, четыре серьезные песни и поздние фортепианные произведения. Я также нахожу эту нежность в Альтовой рапсодии и Реквиеме.

С другой стороны, Шуман оказал Брамсу медвежью услугу, заявив, что на него пала мантия Бетховена. Бетховен и отвратительный Ханслик завершили плохую работу. Когда слушаешь вступление к Первому фортепианному произведению Концерт кажется, что мы находимся в вагнеровском мире грома и молний, но через несколько минут мы оказываемся в истинном брамсовском мире сумерек и меланхолии со второй темой. И все

же первая часть слишком длинная; ее материал можно было бы уместить в пять минут вместо четверти часа. Все, чего добился Брамс этим потрясающим вступлением - по-видимому, изначально предназначалась для симфонии, и изысканная вторая тема теряется в процессе разработки. В ней нет даже той многословности, которой мы можем насладиться , когда она звучит у Шуберта, Брукнера или Малера, в ней есть что-то особенное.

успокаивающий и убаюкивающий эффект, при котором человек погружается в мир гипнотического созерцания: он слишком занят; кажется, что он вот-вот скажет что-то важное, так что это постоянно привлекает его внимание, а затем происходят новые события. Здесь я настаиваю Однако Брамс чувствует, что ему следует проявить свои бетховенские качества, вместо того чтобы мудро вспоминать о своем родстве с Шуманом. То же самое, как мне кажется, относится и ко Второму фортепианному концерту; он ровно в два раза длиннее того, о чем в нем говорится. Эта вступительная тема, похоже, была создана для какого-нибудь более легкого произведения, возможно, для скрипичной сонаты; там она была бы идеальной, передавая подлинную брамсовскую меланхолию.

Даже Ханслик, несомненно, одна из самых отвратительных фигур конца девятнадцатого века, признавал, что Брамс часто наводил на него скуку, но он никогда не был настолько честен, чтобы признаться в этом публично.

Сказать, что Брамс - выдающийся композитор, который позволил запугать себя, заставив притвориться, что он второй человек в группе Ховен, несомненно, означало бы исказить истину, поскольку Брамс - такой же подлинный оркестровый композитор, как Малер или Брукнер. Но я думаю, что было бы ближе к истине сказать, что Брамс заставил себя принять музыкальных процедур, которые не естественно ему для того, чтобы считать его позиция как великого анти-Wagnerite. Временами он виртуозно исполняет

вариации , как, например, в Четвертой симфонии или вариациях Генделя , но это не его естественный способ самовыражения. По духу, Брамс не так уж далек от Делиуса (хотя в их способах выражения есть огромная разница), и его естественной средой был бы свободный рапсодический поток. (Должен признаться , вариации “Гайдна” всегда казались мне раздражающим примером “пустой” музыки, за исключением вариации Элгариана ближе к концу.)

Но я чувствую, что сама суть Брамса заключается в его настоящем, фундаментальном антивагнерианстве: не в его “классицизме”, который, как я склонен полагать, был того же характера, что и у Стравинского , - сознательной попытке придать себе измерение, которого, как он чувствовал, у него не было, — а в его недостатке настоящего духа ‘все или ничего’. Но если выразить это таким образом, это прозвучит негативно, хотя на самом деле все очень позитивно. Вселенная - огромная

_____ J

и “холодное место”, и Дарвин еще больше убедил в этом поздневикторианцев, которые были слишком осведомлены о “природе, полной зубов и когтей”, о “смерти Бога”, о чудовищном безразличии Вселенной (которое Харди воспринял как проявление злого умысла). И все же этому чувству пустоты оказывалось мощное сопротивление, возникал поток настоящего оптимизма, веры в человеческий прогресс, в фундаментальную правоту вещей: “Бог на небесах, в мире все в порядке’. Это чувство объясняет, почему поздние викторианцы относились к Браунингу с таким почтением, в то время как для нашего поколения он, кажется, так мало что значит. (Мистер Элиот руководил возрождением Теннисона и даже Киплинга, но никто никогда не предлагал возродить Браунинга.) Мы улавливаем это чувство в Элгаре, которого вполне можно считать своего рода

англичанином. Брамса без тяжеловесных рамок классицизма. То Викторианец умел верить в правильность происходящего с такой силой и целеустремленностью, которые были невозможны после 1914 года. Дарвинизм и сомнение - это одно лицо викторианства; его другое лицо символизировали такие люди, как Брамс, Элгар, Эдвард Лир, Эмерсон, Энтони Троллоп, Гилберт и Салливан. Все эти люди создают ощущение, что мир, в конечном счете, является достойным и прочным местом. Никто не критикует Троллопа за то, что он не Золя, так же как и Диккенса за то, что он окончил школу. переходя из мира “Пиквикских газет” в мир наших общих Друг. Столь же бессмысленно критиковать Брамса за то, что он мало похож на Вагнера. В глубине души его, возможно , терзали сомнения и меланхолия, как Теннисона; тем не менее, его фотография принадлежит к галерее бородатых поздневикторианских оптимистов и светских людей; мы должны слушать его музыку, читая Троллопа - или Джейн Остин, если уж на то пошло, - признавая, что его мир имел четкие очертания и был в основе своей прочным и обоснованным. Для Вагнера, как и для Ницше, человек находился в процессе становления; его взор не мог с удовольствием останавливаться на достижениях викторианства, поскольку они были другим названием мещанства; его разуму приходилось возвращаться в прошлое, прежде чем он мог найти удовлетворяющий его объект созерцания. Для Брамса настоящее было более реальным , чем когда-либо могло быть прошлое, - удовлетворительно реальным; а будущее, когда

она была похожа на нынешнюю, но, как можно надеяться, в целом улучшилась….

Итак, мне кажется, что эти два великих человека представляют в музыкальном плане два лица викторианства: его аспекты консолидации и эволюции. Есть и другие представители этой эпохи, музыкой которых я наслаждаюсь не меньше, чем Брамсом или Вагнером: Брукнер, Малер, Вольф, Фор. Но как только мы думаем об этих людях в сравнении с Брамсом или Вагнером, мы должны признать, насколько более убедительно этим двум гигантам удалось символизировать дух эпохи и какое достижение представляет их символический статус.

Прежде чем оставить тему Брамса и Вагнера, я должен сказать

кое-что о человеке, чье имя навсегда связано с их именем в дурной славе. Эдуард Ханслик был из тех людей , которые вселяют надежду, что ад существует и что дьявол ежедневно присылает ему отчеты о текущих мнениях о людях, на которых он нападал, и о приговоре потомков о нем самом. Это правда, что У Ханслика есть свои современные защитники: Стюарт Диас выпустил книгу В защиту Ханслика в 1940 году, а Генри Плезантс издал антологию его произведений с предисловием, в котором Ханслик звучит почти симпатично. Но даже если бы было доказано, что Ханслик был тайным филантропом и основателем приюта для уставших композиторов, потомки не смогли бы простить ему его участие в доведении Хьюго Вольфа до безумия. То Эдинбургский обозреватель, нападавший на Китса, вошел в историю литературы как человек с дурной славой, но он написал всего одну анонимную рецензию. Ханслик всю жизнь наносил удары гению в спину.

Я поднимаю здесь тему Ханслика, потому что она тесно связана с тем, что я написал о Вагнере и Брамсе, а не ради удовольствия бросить еще один камень на могилу этого тайного литературного палача.

Жизнь Ханслика могла бы стать темой одного из горько-сатирических романов Генриха Манна. Родившийся в 1825 году, он намеревался стать композитором. В отличие от многих великих композиторов девятнадцатого века, ему не хватило мужества в том возрасте, чтобы бросить все и с головой окунуться в музыку; вместо этого, после четырех лет изучения музыки, он занялся юриспруденцией. В возрасте

в девятнадцать лет он стал бесплатным музыкальным критиком небольшого периодического издания в Праге. Два года спустя он переехал в Вену и заложил основы своей репутации, написав длинный и хвалебный отзыв о “Тангейзере” Вагнера. Музыкальная критика никогда не приносила больших доходов, но деньги были не тем, к чему стремился Ханслик. Он хотел власти.

И в течение следующих сорока лет Ханслик был музыкальным диктатором в Вене. В своей книге “Жизнь Хьюго Вольфа” Фрэнк Уокер отмечает: “Более четверти века слово Ханслика было законом в Вене. Те, кто выступал против него или каким-либо образом вызывал его враждебность, оставались отмеченными на всю оставшуюся жизнь…. Феликс Моттль поплатился за свои ранние проступки в 1897 году [то есть, когда Ханслику было семьдесят два года], когда его шансы стать директором Венской оперы были сведены на нет из-за непреклонного противодействия Ханслика, с которым все еще приходилось советоваться по всем важным музыкальным вопросам, хотя сам он был на частичной пенсии.’ Образ, который мы получаем, состоит из Ханслик нависает над музыкальной жизнью Вены подобно большому ядовитому пауку, злобному и неумолимому.

Так вот, у Ханслика было много общего с Брамсом и Шуман, в том смысле, который я описал выше. Он был счастливым семьянином, ценившим тишину и безопасность, и то, что он всю жизнь был поклонником их музыки, свидетельствует о его мягком римском характере. нервный тик, очень слабая склонность к меланхолии. “Танн Хаузер” - самая традиционная из опер Вагнера? (за исключением Риенци и его ранние попытки). Кроме того, Ханслик использовал это как рычаг, чтобы влиться в музыкальную жизнь Вены. Но Ханслику не нравился “Лоэнгрин”, опера, в которой уже был принцип “все или ничего”; он в изобилии присутствует в прелюдии. Ханслик и Вагнер встретились, и, без сомнения, это было столкновение двух тщеславий. В результате Вагнер изобразил Ханслика в карикатурном виде в “Мастерзингерах”. Первоначально Бекмессера звали Вейт Ханс-лих. С тех пор Ханслик был ярым антивагнерианцем. Он так и не простил. Позже он заявил, что никогда не отрицал этого Величие Вагнера, но ему не нравилась атмосфера истерии, окружавшая его произведения. Это только подтверждает, что его критика была основана на личных чувствах, а не на попытке оценить музыку по достоинству. Ему не хватало

РОМАНТИЧЕСКИЕ ПОЛВЕКА

обычная честность, как критика. После концерта, в том числе одну в конце палаты Брамса работает, он признался в собственной письмо, что единственное, что ему понравилось, был какой-то свет сердцем венского вальса в начале программы - ‘музыка для шарманки” - и что, по его мнению, Брамс становится скучным и многословным. Но в своей рецензии он пренебрежительно отозвался о “музыке для шарманки” и пространно похвалил Произведение Брамса. Его настоящий вкус в музыке был для света сердцем Венские кондитерские изделия.

Для Брамса антивагнерианство было вопросом характера он отстаивал другой аспект викторианства и успешно воплотил его в своей музыке, как и Элгар. Для Ханса конечно, это был еще и вопрос темперамента, но Ханслик не был творческим человеком, он был музыкантом по натуре. Даже критик может быть творческим, если он верен своему темпераменту. В какой-то степени Ханслик был таким. Но он позволил своему анти-романтика превратить в личный вещества, в результате чего он был полностью в подлинным воплощением качеств, которые делают Брамс и Шуман великих музыкантов. Даже Брамс, который был творцом, не смог оставаться верным своему темпераменту и позволил подтолкнуть себя к соперничеству с вагнерианцами на их собственной почве, в масштабных оркестровых произведениях, которые показывают, что он по натуре лирический миниатюрист. Так что нет причин удивляться, что Ханслик стал известен скорее как заклятый враг Вагнера, Берлиоза, Листа, Брукнера и Рихарда Штрауса, чем как конструктивный критик, акушер того музыкального направления, которое он

разыскиваемый.

Антивагнерианство Брамса справедливо (хотя следует добавить, что Брамс лично не был противником музыки Вагнера; это его последователи создали ему такую репутацию). Он был второстепенным композитором, который максимально использовал свой талант. Вагнер - это человек или композитор,

который во многом растратил свой талант. .h В конечном счете, ‘эволюционный’ композитор всегда будет - будьте выше талантливого формалиста. Это истина, которая слишком очевидна. V легко затемняется. Это достаточно очевидно, если эволюционист является Бетховен и формалист Шпор или Гуммель; но Бетховен является исключением в том смысле, что он умел контролировать себя-42

деструктивность, которая всегда была связана с романтизмом, и , следовательно, он реализовал большую часть своего потенциала. Но если мы заменим что касается, скажем, Бетховена и Шпора, Берлиоза и Мендельсона или Вагнера и Брамса, то вопрос уже не так ясен, поскольку в обоих случаях второстепенный композитор полностью раскрыл свой потенциал , в то время как мажорный обратил половину своих сил против самого себя. Речь идет о сложном выборе между великолепно построенной виллой и недостроенным дворцом. Но что касается Брамса, то определенное пренебрежение к дворцам было предпосылкой для его собственных, менее амбициозных строительных проектов. Где Ханслик был обеспокоен, и это оправдание невозможно. Это яркий пример того, как человек выступает против сил перемен и эволюции из чистого моветона, из личных побуждений. самоуважение, отказ от самоосуждения, которое подразумевалось бы признанием величия Вагнера. Следует отметить, что такие критики всегда были и всегда будут. (Мы можем, по крайней мере, попытаться сделать так, чтобы они чувствовали себя менее комфортно в своем моветоне, указав на точную природу их мотивов.) Ответ Брамса Вагнеру можно найти в его музыке; ответ Ханслика - в “Жизни, полной горечи и злобы”. В конечном счете, метод Брамса - единственный верный метод “критики’.

Два композитора, о которых я сейчас предлагаю поговорить - Брукнер и Малер - обычно ставятся в скобки. Не знаю почему, ведь у них нет абсолютно ничего общего, кроме того, что они оба написали по десять симфоний.* С таким же успехом можно поставить в скобки Бетховена и Вона. Уильямса или Прокофьева и Сибелиуса.

Брукнер был невысоким, непривлекательным человеком, на

фотографиях он выглядит как известный немецкий убийца Фриц Хаарманн. Его отец был бедным деревенским учителем в Верхнем Австрии, всего на одну ступень выше крестьянина, и до конца своей жизни Антон Брукнер сохранил определенные крестьянские качества. Его отец умер, когда ему было шестнадцать, и Брукнер некоторое время изучал музыку , а затем сам стал посещать сельскую школу-Брукнер, конечно же, написал ‘Симфонию № 0’.

владелец. Его развитие шло крайне медленно; в 1856 году, в возрасте тридцати двух лет, он стал органистом кафедрального собора в Линце; двенадцать лет спустя он был назначен преподавателем органа в Венской консерватории . Его карьера не была блестящей; в целом он Элли не смогла получить работу, на которую он претендовал. Мало -помалу ему удалось подняться в этом мире, пока он не стал членом Императорской капеллы и кем-то вроде любимца королевской семьи, которой нравились его простоватые манеры и сильный акцент. Застенчивый и неуверенный в себе, он так и не женился и, похоже, был совершенно непривлекателен для женщин. Свою первую симфонию (‘No. O”) он сочинил, когда ему было почти сорок. Его девятая симфония, над которой он работал в день своей смерти (тридцать два года спустя), не отличается от первой ни по замыслу, ни по технике исполнения, хотя ее виолончель постное скерцо предвосхищает некоторые музыкальные направления двадцатого века. Он был глубоко религиозным человеком, католиком, и некоторые из его лучших произведений можно найти в его “трех мессах”. В зрелом возрасте его бесперспективный образ жизни стал причиной нервного срыва он умер, когда страдал от навязчивой потребности считать вещи - перила, брусчатка, листья на деревьях. Лечение холодной водой восстановило его здоровье.

Музыка Брукнера либо нравится, либо нет. Его симфонии - это огромные, объемные произведения, которые движутся со скоростью ледника. Можно сказать, не прибегая к чрезмерному

сравнению, что они являются музыкальными аналогами поэзии Вордсворта, особенно его длинных произведений, таких как “Экскурсия”. Ханслик назвал их вагнерианскими, но современный слушатель был бы сбит с толку, обнаружив в них больше сходства с Вагнером, чем с Брамсом. Для современного слушателя главной характеристикой музыки Вагнера является то, что она возвышенная, экстатичная, глубоко личная и утонченная. эмоциональная музыка. Музыка Брукнера объективна; в своих лучших проявлениях она дает ощущение природы; она безлична, как проливной дождь.

Меня часто поражало, что многие великие любители природы, от Вордсворта до Джона Каупера Пауйса, были непривлекательными мужчинами, которым было трудно вести светскую жизнь, и которые не любили природу.-

не получал большого удовольствия от интеллектуальной деятельности. Капуста Ридж не был настоящим поэтом-натуралистом; он находил идеи слишком захватывающими. Вордсворт был неуклюжим, эгоцентричным человеком, на которого в Кембридже его современники, как правило, не обращали внимания. Примечательно, что большая часть его лучших стихов о природе содержит выражения заявления о его презрении к общественной жизни, неискренности городских жителей и т.д. Это наводит на подозрение, что его любовь к природе была не спонтанной, не врожденной, а, по крайней мере, в какой-то степени, формой компенсаторной деятельности. Это, конечно, не означает, что это каким-то образом не соответствует действительности; большая часть творческой деятельности человека содержит в себе элементы реакции на некоторые аспекты человеческой жизни или общества. Брак не обязательно может быть неудачным, потому что муж был застигнут врасплох, и Союз Вордсворта с природой был по-своему очень удачным - гораздо более удачным, чем у Кольриджа. Тем не менее,

понимание истоков поэзии Вордсворта не мешает наслаждаться

ею; на самом деле, истинное наслаждение ценность произведения зависит от полного понимания его истоков. Если произведение не выдерживает такого понимания, то оно не может быть по-настоящему великим искусством.

Что касается Брукнера, то это помогает понять, что его личная жизнь была совершенно неудачной. Люди всегда относились к нему недоброжелательно или даже презрительно; он был скромным маленьким человечком, который не слишком обижался. Его гениальность была очевидна, но этого было недостаточно, чтобы сделать его желанным для любой из многочисленных девушек, в которых он влюблялся, хотя его требования были невысоки. Даже при самом беглом изучении его жизни мы понимаем, что он был на редкость невезучим человечком, чем-то похожим на Чарли Чаплина, на человека, на которого строители роняют горшки с краской с лестниц. Он всегда влюблялся в девушек моложе двадцати - особенно когда стал старше - и неизменно посещал все балы и танцы в Вене. Ближе всего к женитьбе он был, когда умная горничная в Отелю “Берлин” удалось уговорить его на помолвку с ней - без сомнения, после того, как он неуклюже соблазнил ее; от нее пришлось откупиться одному из его друзей. В то время ему было около семидесяти . Судя по тому немногому, что мы знаем о Брукнере, это не так.-

вероятно, такие неромантичные встречи были его единственной бывшей опыт секса.

Если бы Брукнер был человеком другого склада - например, более похожим на Листа (на похоронах которого он играл на органе), - он не написал бы ту музыку, которую оставил после себя, и музыкальная история была бы намного беднее. Потому что в некотором смысле все Музыка Брукнера - это религиозная музыка; в своем широком, устремленном вперед звучании она напоминает о страстях Баха. Символ фальшивки - это такой же акт поклонения, как и народные массы, и важно, что он хотел, чтобы “Те Деум” был использован в качестве финала его

(завершенной) Девятой симфонии. Трудно дать какие-либо другие комментарии о музыке Брукнера; по-видимому , все согласны с тем, что его лучшую музыку можно найти в Месса ля фа (№ 3), Четвертая, Восьмая и Девятая симфонии. Но качество его музыки остается настолько неизменным , что только тот, кто изучает партитуры, смог бы угадать , из какой части был взят тот или иной отрывок - из первой или из девятой Симфония.

У Малера нет ничего общего с Брукнером, за исключением количества и продолжительности его симфоний. Он во всех отношениях более интересная фигура, хотя это не значит, что нужно судить о сравнительных достоинствах его музыки и музыки Брукнера.

Малер был невысоким человеком; он также был евреем в то время, когда антисемитизм считался культурным благом. Поскольку он был в целом более одаренным и чувствительным, чем Брукнер, этот двойной недостаток тяжело давил на него и стоил ему больших страданий и душевной энергии. Возможно, он также чувствовал , что родился невезучим. Он был членом семьи из двенадцати человек, сыном кучера, который стал владельцем винокурни. Семья жила в постоянной бедности; окна были забиты тряпками для защиты от ветра. Он унаследовал свой талант от отца, а также, возможно, деспотичный нрав, и чувствительность от матери, которая была калекой. Его родители не подходили друг другу, и отец часто жестоко обращался со своей женой . Оба родителя умерли почти одновременно, когда Малер был молод. Из их двенадцати детей один погиб в результате несчастного случая, пятеро - от дифтерии, один покончил с собой и один

умер от опухоли головного мозга. Можно понять, почему Малер , казалось, чувствовал, что судьба избрала его для трагедии. В возрасте одиннадцати лет он был отправлен в Прагу изучать музыку, где в течение года подвергался жестокому обращению и, наконец, вернулся домой, чтобы учиться в местной гимназии. Позже, будучи студентом в Вене, он стал близким другом двух

молодых музыкантов, Хуго Вольфа и Ханс Ротт, оба они впоследствии умерли безумными.

Успех пришел к нему неожиданно в двадцать пять лет, после долгих лет нищеты , когда он был назначен дирижером Лейпцигского театра. Он был перфекционистом и тираном; многие художники ненавидели его, но все же они должны были признать, что его результаты были поразительными. Его исполнения опер Вагнера, Девятой оперы Бетховена Симфония "Дон Жуана" была классикой. Тем не менее, его ненавидели, отчасти потому, что он был евреем, отчасти из-за его деспотических манер, и против него постоянно строились заговоры , которые, должно быть, вызывали постоянное раздражение. В возрасте двадцати восьми лет он поступил в Будапештский оперный театр, который терпел крах, но вскоре вновь стал процветать. Ссоры привели к его отставке три года спустя, но Малер сразу же поступил на ту же службу в Гамбургскую оперу. Наконец, в 1897 он получил самые важные назначение своей жизни, в качестве дирижера Венской оперы, где он оставался в течение десяти лет, ссор и издевательств, самый ненавистный музыкант в Вена.

Альма Малер предполагает, что он унаследовал гибкость характера от своей бабушки по отцовской линии, уличной торговки, которая в возрасте восьмидесяти лет все еще ходила от двери к двери . Проблема заключалась в том, что Малер, при всем своем огромном таланте, был мало способен к общению с людьми. Его музыканты так сильно обижались на него за то, что он никогда не давал им почувствовать, что он один из них; он всегда критиковал их как бы сверху и был неспособен передать ощущение теплоты и непосредственности. Ему был сорок один год, когда он встретил девушку, которая впоследствии стала его женой, Альму Шиндлер, и именно из ее рассказа мы можем составить некоторое представление о Малере как о человеке. Она сделала счастливыми последние девять лет его жизни. Несмотря на это, он никогда не терял своего глубокого недоверия к судьбе. Это казалось оправданным, когда

РОМАНТИЧЕСКИЕ ПОЛВЕКА

1907 год принес ему немало потрясений. Умерла его старшая пятилетняя дочь, а жена упала в обморок у могилы, так что на какое—то время Малер поверил, что может потерять и ее. Врач обнаружил, что Малер страдает от того же заболевания сердца, которое убило его мать, и ему придется бросить работу. Ненависть в Венской опере становилась все сильнее. его последние концерты и опера плохо посещались из-за преднамеренного заговора; его прощальное письмо, приколотое к доске объявлений, было разорвано на клочки каким-то врагом. Оставшиеся годы его жизни прошли между Америкой, где он дирижировал в театре “Метрополитен-опера”, и своим домом в Тоблахе, где он сочинил еще шесть симфоний. мошенников, в результате чего их общее число достигло десяти. (Последняя не была закончена, но недавно была дополнена по рукописям Малера Дериком Куком.)

Если музыка Брукнера объективна, спокойна, говорит о природе и Боге, то музыка Малера - бурная, субъективная, варьирующаяся по настроению от жалости к себе, напоминающей Чайковского, до экстаза, напоминающего Тристана. Малер - венский композитор, любит вальсы и ландлера, так что эта довольно тяжелая музыка обладает уникальным колоритом: в ней постоянно присутствует мрачность или экстаз. приправленный нотами, которые звучат как у Иоганна Штрауса или Легар.

Можно сказать, что по содержанию музыка Малера очень похожа на музыку Брамса, но в ней субъективность и меланхолия Брамса выдержаны в классических рамках, Творчество Малера распространялось с вагнеровской быстротой. По своей “серебристо-серой меланхолии” ничто в произведении Брамса не сравнится с прекрасной заключительной частью Третьей симфонии. Но любой слушатель, достаточно хорошо знакомый с современной популярной музыкой , сразу же заметит здесь еще одну причину широкой популярности Малера. ларити; главная тема этого отрывка звучит как первые такты песни “Пока не увижу тебя” (которую Фрэнк Синатра пел с группой Дорси). У Малера полно таких мелодий, которые вполне могли бы быть адаптированы для популярных песен и которые особенно богаты сладкими, меланхоличными мелодиями: в первой части Шестой симфонии есть прекрасные примеры.-

фальшивая (мотив любви) и Десятая. В эти мелодии не погружаешься созерцательно, как в случае с Брукнером, вспоминая строки из “Фауста”:

Над горными пещерами, где витают духи

Или над залитыми лунным светом лугами…

эта музыка навевает сумеречное настроение, и делает это даже эффективнее, чем Брамс или Делиус; в мире временно установилось перемирие; царит роскошный покой, безмятежность, экстаз. Это и есть истинный романтизм, и за весь девятнадцатый век этот аспект никогда не был выражен так ярко. Пришлось подождать Малера и Эрнеста Доусона.

Возможно, лучшее проявление своеобразного гения Малера можно найти в его Девятой симфонии, которая мне лично очень нравится это одно из его произведений. Как и большинство его симфоний, это сложное произведение; мы не ощущаем той музыкальной логики , которую можно найти у Бетховена. По сути, симфония состоит из двух частей, первой и последней; между ними есть часть Ландлера (скерцо), вставленная для придания легкой рельефности, и любопытное бурлескное рондо, полностью противоположное момент, в основном в такт маршу, который необычайно напоминает Хиндемита. (Сравните вторую часть музыки для Духовых инструментов.) Две последние части содержат наиболее характерную музыку Малера. Вступление было смелым для его времени - глухие, странно неуверенные звуки, как будто диктор прочищает горло, затем несколько мелодичных фрагментов, которые, кажется, плывут в пустоте, но постепенно связываются воедино, достигая мощной кульминации. Это истинная музыка “бури и натиска”, с его неожиданный экстаз и длительные периоды сомнений и неуверенности. Никто никогда не поймает. это лучше, чем Малер в Анданте своей девятой симфонии. (Сама техника исполнения мало чем отличается от той, которую Равель использовал в “Любви”.) После всей этой бури и неопределенности финальная часть представляет собой адажио, столь же прекрасное, как и в Третьей симфонии, - снова

музыка примирения. И все же это не настоящее примирение, подобное спокойствию Последние квартеты Бетховена. Это не является истинным исходом битвы, разыгравшейся в первой части. Это временный вдох-РОМАНТИЧЕСКИЕ ПОЛВЕКА

только в пространстве. Малер - еще одна романтическая жертва, человек , который так и не повзрослел, потому что, в какой-то степени, он этого не хотел . Мы любим его лучшую музыку — хоровую часть Вторая симфония, адажио Третьей, вступительная часть Десятой и сильно недооцененная Клагенде Lied, очень раннее произведение - из-за его абсолютной красоты звучания; но трудно воспринять Малера целиком, одобрить его творчество как целостное выражение личности. Это было бы так же опасно, как музыка Делиуса для Питера Уорлока.

Это правда, что у Малера была трудная юность, но успех пришел к нему, когда ему было двадцать пять. Юность Верди была еще более трудной. культ и удары, которые он перенес — смерть жены и двоих детей, полный провал его оперы “Джомо ди Реньо” — довели бы более слабого человека до самоубийства. И все же Верди смог достичь почти сверхъестественной, олимпийской веселости Фальстафа в качестве дополнительного обычное в своем роде достижение, как поздняя опера Бетховена квартеты. Малер никогда бы не написал своего “Фальстафа”, даже если бы дожил до ста лет. Он смирился с поражением; ему нравилось верить, что он обладает определенной способностью предвидеть свое будущее несчастье, а за ним и смерть любимой дочери изучение композиции “Kinder tot enlieder”, возможно, утвердило его в этом мнении. Даже после женитьбы, когда он писал свой гимн супружеской любви, Шестую симфонию, он не удержался от того, чтобы включить в последнюю часть три сильных удара в барабан, символизирующие три удара судьбы , которые уничтожат его. (В своей книге о муже Альма Малер отмечает, что это снова показалось ему примером прозрения.) Можно быть поклонником музыки Малера, отвергая его болезненную жалость к себе и скрытую философию Харди о бессмысленности мира. К сожалению , Малер менее всего убедителен, когда пытается создать свою собственную версию финала Девятой симфонии Бетховена, великого утверждения, как в его ‘Симфонии тысячи’.

На мой взгляд, это восьмая симфония Малера, его наименее удачная симфония. Малер может быть великолепен, когда пишет для голосов - как , например, во Второй симфонии, - но его музыка от природы тонкая, нервная.

ЮА

КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ

деликатный, так что, когда голоса громоподобно зазвучали: ‘Вени, Создатель’, мы чувствуем, что он находится не в своей стихии. Тень Бетховена, кажется, вызывает тот же неприятный эффект перенапряжения, что и у Брамса.

По тем же причинам мне никогда не нравилась “Song of the Earth 3”, хотя в мелодическом богатстве этого произведения не может быть сомнений. Есть вещи, которые мы можем воспринять из музыки, но которые становятся немного излишними, если выразить их словами. Эта тяжелая меланхолия десятого адажио могла бы быть мимолетным настроением, но в “Песне земли” мимолетное настроение возвышается до философии упадка; голоса возвещают о том, что подразумевается, что “темнота - это жизнь, темнота - это смерть”. Если бы у Малера было немного если бы ему удалось продвинуться всего на одну ступень дальше, как это сделал его современник Рильке, то “Песнь земли” могла бы стать не только его величайшим произведением, но и одним из самых значительных произведений двадцатого века. Рильке был так же подвержен меланхолии и неприятию мира, как и Малер; но благодаря силе духа он облекает это в новую тональность, в нечто большее , чем смирение или примирение. Мы не ожидали, что это будет так. Бетховенское самоутверждение - это вопрос совершенно другого темперамента. Но Рильке обрел свою собственную темную силу, мистицизм смерти, который был не пораженчеством, а новым синтезом; смерть стала “темной стороной жизни”, но это также означало, что жизнь каким-то образом вторглась в смерть, неся “блюда с фруктами для восхваления мертвых’. Это был как раз тот уровень , которого Малер так и не достиг; он был слишком сложен для него; вполне естественно, что его творчество уходит корнями в

заключительную часть “Песни о земле”.

На первый взгляд, трудно объяснить возвращение популярности Малера после войны. В течение нескольких десятилетий после его смерти о нем почти забывали, несмотря на усилия его друга Бруно Вальтер. Музыкальные критики отзывались о нем покровительственно; его симфонии были последними из динозавров, но их великие музыкальные туши сгнили, оставив маленькие, но огромные скелеты - так утверждали критики. И все же сегодня его творчество пользуется огромной популярностью; модно уважительно отзываться о Малере, никто точно не знает почему. Им восхищаются музыкальные деятели.-

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЛУВЕКОВАЯ ИСТОРИЯ 51-го ГОДА

они столь же разные, как Бриттен и Шостакович, и нетрудно заметить его влияние на творчество их обоих. (Фрагменты последней части Восьмой симфонии, в частности особенно детские голоса, звук любопытно ‘Brittenish’.) Как Предтеча Шенберга и Берга, он восхищался ‘модернисты’ вздрагивают при упоминании имени Сибелиуса, или даже Брукнер. Его влияние заметно во всем раннем шедевре Шенберга “Хранитель духов”, который, возможно, является лучшим произведением его творчества. (Поклонники Шенберга, как правило, в смущении обходят эту работу стороной; на недавнем возрождении в Эдине критики Бурга описывали его как разбавленного Вагнера, длинного-запыхавшийся и мелодично слабый. Это несправедливо. Для любого, кто разбирается в Вагнере или Малере, это полезная работа, а также нагляднее, чем что-либо другое, показывающая, как Шенберг прошел путь от стиля Verklarte Nacht до Pierrot Lunaire и Erwartung .)

Когда кто-то оглядывается назад на эти замечательные полвека, начиная с С 1860 по 1910 год (Малер умер в 1911 году), нельзя не вспомнить вспоминается высказывание Йейтса о том, что жизнь - это долгая подготовка к чему-то, что никогда не произойдет. Романтизм был великим стремлением , подобным усилиям матери, готовящейся к родам. Никто не мог проникнуться музыкой того периода и пожалеть, что она все еще с нами; в ней слишком много меланхолии и поклонения смерти. И все же это был великий период; величие витало в воздухе, как аромат весны. Отрадно, что окончательное выражение романтической ИСМ необходимо также говорил Заратустра , в связи с чем косвенно

декларация о том, что человек оказался на пороге новой эволюции Ары скачок. Ведь если внимательно прислушаться к голосу романтизма, то именно это он и говорит. Он возвещает о чем-то великом, о чем-то важном. Но поскольку сам романтизм был результатом крика человека: “Почему я не бог?’ что еще это могло означать, как не веру в ‘новый курс’ для людей?

То, что это должно было принести - если бы Бог писал историю в соответствии с “Образом грядущего” Герберта Г. Уэллса, - это новый оптимизм, чувство власти над сложностями современной жизни. Причина, по которой мы не стали бы менять наш собственный век на век романтизма, заключается в том, что, несмотря на все наши проблемы и

сегодня у нас более глубокое чувство реальности, чем у людей девятнадцатого века. Идти труднее, воздух холоднее, но это пробуждает в нас определенную твердость; в испарениях девятнадцатого века есть что-то расслабляющее. И все же это остается захватывающим, ведь все эти усилия ни к чему не привели.: Берлиоз, Вагнер, Брамс и Малер - все эти мучения и усилия; и когда мы просим показать нам их наследников, в центре внимания оказываются Стравинский, Шенберг, Хиндемит, Булез - все они выглядят немного ослепленными и более чем смущенными. Что-то пошло не так. Когда мы рассматриваем музыкальное де в связи с развитием Шенберга, Стравинского и компании это кажется достаточно логичным; учитывая творческие личности этих людей, мы не чувствуем, что они потерпели неудачу или пошли на компромисс - как мы могли бы отнестись к Шостаковичу, если бы он не писал ничего, кроме симбиоз. фальшивок. Чрезвычайно трудно понять, что пошло не так, поскольку любой музыкальный критик может подтвердить, что крупнейшие музыкальные деятели нашего столетия проявили большую творческую изобретательность в решении своих проблем. Но если мы еще раз внимательно прислушаемся к голосу романтизма, а затем к голосу современной музыки, то

сразу увидим, что не так. Даже Малер, который еще до начала считал себя побежденным, чувствовал , что борется с жизнью; в этом сила этого Анданте девятого аккорда. Романтическая музыка возвещает о том, что природа человека окончательно изменилась, что человек нашел новый способ увидеть себя и что он должен идти вперед с отказаться от прежних опор и удобств, но при этом иметь возможность стать более великим существом, чем любой герой, описанный в древней литературе. Не обязательно быть шавийцем или Бергсонианец согласен с тем, что искусство девятнадцатого века , похоже, провозглашает этого нового человека так же настойчиво, как и Старое Завет возвещает о Мессии; нужно только прислушаться. Писатели и музыканты, сменившие этих гигантов, просто отступили; Джойс заявил, что искусство не должно иметь дело с идеями; Стравинский сказал, что музыка “ничего не говорит”, и попытался сделать свое искусство таким же безличным, как кубик мороженого. Хиндемит говорил о музыке как об артефакте; удивительно, что он не производил запасные части взамен тех, что вышли из строя.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ПОЛВЕКА

изношен постоянной работой. Они обратились к искусству прошлых веков и заявили, что это их настоящая традиция тион, игнорируя окончательные изменения, произошедшие с человеком после Французской революции. Исчезло представление об искусстве как о продолжении жизни; они должны были храниться в отдельных помещениях. улучшения. У искусства, как и у шахмат, есть свои законы. Для романтика искусство было органом для переваривания жизни, оружием в битве. В двадцатом веке только экзистенциализм продолжил эту традицию, и, к сожалению, экзистенциалистской музыки не существовало. Музыка из У Стравинского и Хиндемита все было наоборот - музыкальная страна часть логического позитивизма. Только Шенберг в какой-то степени продолжил эту традицию; в этом смысле его последователи правы , когда заявляют, что он является центральной музыкальной традицией двадцатого века. Однако даже Шенберга можно обвинить в той же уклончивости,

что и Стравинского и Хиндемита, поскольку он позволил себе поверить, что настоящая проблема заключается в том, как развивать музыкальный язык романтиков, игнорируя его экзистенциальное содержание. Содержание его музыки остается близким к творчеству Малера: печаль и поражение.

Для музыкальных историков будущего вполне возможно, что этот пятидесятилетний рецидив будет воспринят как историческая необходимость, как возвращение к прошлому. В любом случае, “скачок 5” еще впереди.

Я вернусь к этой проблеме современной музыки в третьей главе.

2

Моцарт и Бетховен - ретроспектива

Я намеренно поместил эту главу здесь, а не в начале книги, потому что то, что я хочу сказать о Моцарта и Бетховена лучше всего понять в свете моих комментариев по поводу “эволюционистской” реакции, которую мы называем романтизмом изм. Очень мало можно сказать о настоящей музыке Моцарта или Бетховена, которая еще не была опубликована возможно, сказанное кем-то другим: в случае с Моцартом - Эйнштейном , У. Дж. Тернером или Гердлстоуном; в случае с Бетховеном - Ромен Роллан, Р. Х. Шауфлер или (возможно, лучший из всех) У. Н. Салливан.

Но все эти книги предназначены для людей, которые уже ценят Моцарта и Бетховена. Тысячи людей, даже умных и грамотных, прекрасно понимают, почему Счастливчик Джим упомянул “оркестр, исполняющий какое-то излияние непристойного Моцарта”. Я помню ощущение скорее же на сидя через весь Дон Жуан впервые ощущение, что качество музыки в арии не было возбужде Инг достаточно, чтобы компенсировать скуку длинных recita заций. К счастью, я уже был знаком с некоторыми фрагментами музыки, поскольку несколько раз видел исполнение “Совершенного человека” и “Сверхчеловека” в театре Принсес, где “Дон Жуан ” использовался в качестве антракта, а также во время длинного “Дон Жуана в Сцена в аду (которая, кстати, до

сих пор кажется мне величайшим драматическим произведением со времен “Гамлета”), так что, когда я наконец приобрел версию “Дон Жуана” Буша на пластинке, мне было легко проникнуться интересом к музыке. С тех пор это моя любимая опера Моцарта , а ближе к ней - “Волшебная флейта”.

Моя проблема - и я знаю, что это справедливо для тысяч других слушателей - заключается в том, что я склонен согласиться с американским композитором Карлом Рагглзом, который сказал: “Музыка, которая не вызывает восторга, не является великой музыкой”. Я бы сделал оговорку; я не думаю, что

здесь уместно слово “всплеск”. И все же я считаю, что великая музыка, как и великая литература, должна быть чем-то большим, чем просто искусное исполнение, должна обладать качеством воображения, которое сразу дает о себе знать. Я склонен полагать, что по-настоящему оценить Баха может только тот, кто умеет его играть и может сравнить, скажем, клавесинную сонату Баха с сонатами Скарлатти или Вивальди и по-настоящему понять оригинальность мышления, которая сделала Баха великим композитором. Это требует значительного объема знаний и проработки; по сути, это означает творческое усилие, направленное на то, чтобы стать современником. музыка Баха. Что касается людей, которые говорят, что ничего не смыслят в музыке, но бесконечно предпочитают Баха любой романтической комедии позер, я склонен полагать, что объяснение здесь связано с индивидуальным темпераментом. Я вовсе не хочу быть догматичным в этом вопросе и высказываю свое мнение с некоторой неуверенностью. Но я заметил, например, что довольно эмо-одна моя знакомая девушка, вечно мучающаяся в неудачных любовных связях, предпочитает Баха любому романтическому произведению. притворяется, потому что, кажется, боится отдаться эмоциям. Она похожа на обожженного человека, который находит даже Люка теплая вода, слишком горячая, чтобы ее можно было вынести. Я, напротив, нахожу, что требуется значительная дисциплина, чтобы достичь состояния умственной напряженности, в котором я могу писать то, что меня удовлетворяет, и любая музыка является желанным подспорьем. Бах подойдет, если нет ничего другого , но десять минут оглушительной органной музыки Баха только разожгут мой аппетит к Бетховену, Малеру или Верди.

Викторианцы наивно полагали, что все новое обязательно лучше старого. Карлайл и Рескин в некоторых отношениях обязательно был лучше Декарта или Спинозы, Палестрина - лучше григорианского хорала, Гайдн - лучше Палестрины, Бетховен - лучше Гайдна и т.д. Современная эпоха была склонна изменить этот образ мышления - Т. С. Элиот в такой же степени изменил его. ответственный, как и все остальные, - чтобы мы сыграли “Орфея” Монтеверди или “Венера и Адонис” Джона Блоу, как будто они обладают странной глубиной значения, которая почти недоступна нашему современному декадентскому пониманию. Это последнее мнение столь же абсурдно, как и первое.

56 КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ

Искусство - это не наука, где любое новое развитие обязательно является победой над невежеством; но оно и не похоже на религию, где более поздние формы могут быть лишь упадочными формами более ранних. Хьюм провел полезное, хотя и слишком общее, различие между двумя видами искусства, геометрическим и жизненным. Гео метрическое искусство обычно выражает религиозное отношение; оно геометрически и безличностно, потому что пытается выразить интенсивность, выходящую за рамки чисто человеческого, и может сделать это, так сказать, символически и косвенно. Здесь написано: “Не человек”, и это означает: “За пределами человеческого”. 5 Хьюм презрительно добавляет , что с тех пор, как человек стал центром вселенной, гуманизм стал означать отсутствие интенсивности, просто человечность; что может иметь в виду старый пьяница, когда говорит: “В конце концов, мы всего лишь люди. 5 Здесь Хьюм был неправ; он не мог предвидеть экзистенциалистскую революцию, которая произошла от Ницше. Но чего Хьюм не смог полностью осознать, так это того, что “гуманист” обладает гораздо большим достоинством, чем религиозный человек, если он осознает последствия своей позиции. Религиозный человек считал себя простым существом. В этом и заключается реальное различие между Григорианское песнопение и Вагнер, или между византийским искусством и Ван Гог.

Бах по-прежнему “религиозный человек”, но перемена уже произошла, даже если он никогда полностью этого не осознавал. Ком в сравнении с амвросиевским или григорианским песнопением, паскаль Святого Матфея “Сион” - это романтическая музыка; она по своей сути драматична; она не полагается на геометрические формы, чтобы выразить моменты наибольшей интенсивности, но пытается возвыситься до них, подобно тому, как Гендель возвысился до хора “Аллилуйя” или Вагнер - до музыки волшебного огня. Мы легко можем распознать правдивость слов Константа Лэма замечание Берта о том, что такие композиторы, как Бах и Перселл , на самом деле не стремились к эффектам, отличным от Бетховена или Вагнера, в свои самые драматические моменты; они не намеренно преуменьшали эмоции, как Хемингуэй. воспроизводит их, чтобы создать эффект недосказанности целых томов; просто у них не было языка, техники ники, чтобы выразить их более ярко. Если бы они это сделали, то, без сомнения, так бы и сделали.

Именно по этой причине я не испытываю большего чувства вины из-за того, что не получаю такого же удовольствия от Шульца, Монтеверди и Баха, как от Моцарта, Бетховена и Малера. Я не антиквар; мне не нравятся старые вещи просто потому, что они старые. Современный Поклонники Баха, воодушевленные Стравинским, уверяют меня, что для того, чтобы оценить Баха, я должен настроиться на новую музыкальную волну гуаге, точно так же, как для того, чтобы по-настоящему оценить Данте, я должен прочитать его в Итальянский. Я беру на себя смелость усомниться в этом. Я считаю, что музыкальный язык Баха принципиально не отличается от языка Бетховена; его цели на самом деле не были чужды композиторам-романтикам. Дело было лишь в том, что он совершал неловкий переход от религиозного искусства к искусству гуманистическому. Его необыкновенный гений балансировал между двумя стульями (было бы неправдой сказать, что на самом деле он находился между ними). Как гуманист, я могу выразить сочувствие по достоинству Григорианское песнопение, но в некоторых отношениях Бах слишком близок к нам.

В меньшей степени это относится также к Гайдну и Генделю. Я нахожу вступительную музыку к этому произведению одной из самых интересных у Гайдна - эту странную, задумчивую, современную звучащая музыка, призванная описать первобытный хаос, — потому что она подтверждает мое убеждение в том, что Гайдн звучал так формально и классически не потому, что хотел этого, а просто потому , что классицизм был единственной удобной формой, в которую можно было вложить свой гений; и его гений был недостаточно велик, чтобы сломать старые формы и создать новые единственные, за исключением музыки Хаоса Творение. Что касается Генделя, то я рано проникся вкусом к его музыке благодаря советам Сэмюэля Батлера и вскоре понял, что ее основной дух романтичен. Сам Гендель был романтической личностью в самом прямом смысле этого слова. Я не имею в виду, что он был ярким, как Лист; но он был таким же романтичным

индивидуалистом, как Берлиоз или Вагнер; волевым, непримиримым, нетерпимым к дуракам, презирающим комизм обещать. Есть люди, которые ценят Генделя за его античный колорит и настаивают на том, что исполнение его произведений должно быть направлено на то, чтобы звучать как можно более похоже на оригинальные постановки, удобно забывая о том, что сам Гендель взял бы

в полной мере использует звуки современных симфонических оркестров да, если бы у него был такой в наличии. Если мне приходится выбирать между записью “Мессии” в оригинальном дублинском исполнении, с небольшим припевом, несколькими струнными и аккордом для арфы, и сэром Томасом Бичемом, стремящимся к максимальному эффекту и шуму, я без колебаний выбираю версию “Бичема”. И когда я покупаю версию “Юлия Цезаря” Сваровски, в которой вырезано большинство речитативов, я не жалуюсь на мещанство звукозаписывающих компаний, но испытываю благодарность за то, что Vox сочли необходимым упаковать ее с четырех сторон и избавили меня от сорока минут скуки.

Эти признания причинят боль многим любителям музыки, поэтому позвольте мне поспешить добавить, что я не утверждаю, что полностью равнодушен к Баху, Монтеверди или даже Шютцу. Я нахожу много музыкальных пристрастий в Мессе си минор или в песне Монтеверди Вечерня Беаты Верджине или месса ‘Святая Цецилия’ Гайдна, но Я бы предпочел посидеть с ними, чем с Хиндемитом. “Матис дер Малер” (опера) или “Палестрина” Пфицнера, обе из которых относятся к моему “любимому” периоду, несмотря на множество прекрасных моментов в обоих этих произведениях. И все же, когда какой -нибудь друг-музыкант спрашивает меня, не возражаю ли я убрать с проигрывателя фа минор Брукнера Мессу и сыграть “Дидону” Перселла и Вместо этого я задаюсь вопросом, является ли это искренним музыкальным предпочтением или какой-то внемузыкальной

ностальгией по ушедшей эпохе. Ибо как мы можем оценить Перселла так, как это делали его современники ? С тех пор в музыке произошло слишком много изменений, и полностью принять его музыкальный стиль так же сложно, как если бы мы пошли на детскую пантомиму и позволили ей вызвать в воображении волшебство детства. Мы действительно можем принять пантомиму пантомима написана в другом духе и по-прежнему доставляет определенное удовольствие , но дети, которые смотрят ее, находятся в комическом состоянии. совершенно другой мир. Это заставляет понять строки Блейка:

Откуда ты знаешь, что каждая птица, которая прорезает воздушный путь

Неужели необъятный мир наслаждений, ограниченный пятью вашими чувствами, закрыт?

Я готов поверить, что Бенджамин Бриттен слышит в “Дидоне и Энее” многое из того, чего не слышу я, поскольку он может видеть

МОЦАРТ И БЕТХОВЕН

это сделано глазами композитора, но мне очень трудно представить, чтобы музыка Пинселла когда-либо захватывала мою чувствительность и затрагивала мое воображение так же непосредственно, как музыка Берлиоза или Вагнера.

Теперь, когда я слушаю “Моцарта”, я сразу оказываюсь в музыкальном пространстве, которое мне почему-то знакомо. Но не сама музыкальная идиома заставляет меня чувствовать себя с ней как дома. Моцарт; в творчестве Моцарта есть много такого, что отличил бы от Гайдна разве что специалист. Дело в том - и я прошу прощения за банальность этого замечания - что особая гениальность Моцарта придает его лучшим произведениям неповторимый блеск. В его творчестве уже присутствует тот “всплеск”, та жизненная сила, рвущаяся из своих пут, которая становится привычной чертой романтической музыки. Есть

страницы большого соль-минорного квинтета, Девятнадцатого и двадцатого струнных квартетов, квинтета кларнетов, Двадцать первой сонаты для фортепиано и скрипки, которые заставляют меня думать о ракетах, взрывающихся в черном небе, - романтичное, сверкающее зрелище, но в то же время чистое и точное, деликатный. Конечно, никто не станет оспаривать, что это качество присуще всей величайшей музыке Моцарта. Форма не сильно изменилась по сравнению с гайдновской, но между Моцартом и Гайдном такая же разница , как между прекрасной шестилетней девочкой. подросток и красивая и статная пятидесятилетняя женщина. Для Моцарта нет другого ключевого слова, кроме “гений” - ощущение бьющей через край жизненной силы, которой не было в музыке до Вагнера, даже у Бетховена. Кстати, это качество прекрасно подметил поэт Морике (более известный любителям музыки благодаря Вольфу) в своем коротком романе “Путешествие Моцарта в Прагу”*, в котором описывается, как Моцарт, направляясь в Прагу для постановки “Дон Жуана”, случайно знакомится с аристократической семьей, почитающей его гений, и которые развлекают его — и он развлекает их — в течение двух дней. Трудно представить себе прозу, сравнимую по качеству с творчеством Моцарта.

* К счастью, в настоящее время он доступен как в Англии, так и в Америке: в Англии в мягкой обложке издательства “Колдер”, а в Америке в девятнадцатом-Немецкие сказки века, отредактированные Анхелем Флоресом (ведущим Doubleday Книги).

музыка, но Морике преуспевает, и в результате получается книга, которая так восхищает надеюсь, что все любители Моцарта будут читать его раз в год. Это почти позволяет нам почувствовать себя современниками Моцарта и позволяет заставляя нас слушать его музыку такой, какой ее, должно быть , слышали его современники.

Что касается произведений о Моцарте, то стоит обратить

внимание на небольшую оперу Римского-Корсакова, которую стоит послушать. “Моцарт и Сальери” , в котором используется история о том, как Сальери убил отравил Моцарта. Это диалог двух композиторов, в котором Моцарт играет короткую фортепианную пьесу, которая только что пришла ему в голову (восхитительное подражание Моцарта, который пришелся бы по вкусу большинству любителей Моцарта), Сальери настолько обезумел от зависти, что подсыпал яд в напиток Моцарта. Затем у них завязывается разговор о преступлении, во время которого Моцарт уверяет его, что гениальность и преступление несовместимы терпеливо; Моцарт чувствует себя плохо и уходит домой, оставляя Сальери одного — размышлять о том, что, поскольку он преступник, он не может быть гением. Как ни удивительно, Римскому-Корсакову удается уловить в опере многое от Моцарта. Любители музыки , которые склонны думать о Римском как о человеке, сочинявшем музыку, в которой были только краски и никакого содержания, будут приятно удивлены этой оперой и, возможно, со временем обнаружат, что в операх Римского есть одни из самых прекрасных его произведений.

Сущность творчества Моцарта, конечно же, можно найти в “большой шестерке”, операх “Доменео”, “Сераль”, “Женитьба короля”. “Фигаро”, “Дон Жуан”, “Кост фан Тутте” и “Волшебная флейта”. Первая - единственная успешная опера из серии опер Моцарта (более поздняя опера). “Милосердие Тита” написана наспех и низкого качества.* Существует мода пренебрегать “Доменео”, ставить его ниже других. Я считаю невозможным согласиться с этой точкой зрения. Как только хорошо знакомишься с этим произведением, оно становится таким же притягательным, как “Дон Жуан” или “Волшебная флейта”. Это интерес интересно сравнить этого Гоменея, царя Крита, с генделевским Сосарме, король МЕДИА, выступил на полвека раньше (в

* Хотя, поскольку с тех пор у меня была возможность поближе изучить эту оперу (в записи Густава Лунда), мне кажется, что она не так уж далеко отстает от “Доменео”.

МОЦАРТ И БЕТХОВЕН

1732). За пятьдесят лет опера продвинулась так же далеко , как за следующие девяносто, - вплоть до Ринга. Эта напряженная, задумчивая увертюра уже близка к “Свободе” Вебера и совсем не далека от “Весталки” Спонтини, великолепной и всеми забытой оперы, которая привела Берлиоза в экстаз и которая была поставлена спустя четверть века после “Доменея”. Действительно, “Доменей” стоит в одном ряду с “Весталкой”, “Медеей” Керубини и “Ифигенией в Тавриде” Глюка как один из величайших монументальных произведений. достижения оперного сериала в истории музыки. Наше время, похоже , утратило вкус к этим потрясающим произведениям (хотя недавнее возрождение “Медеи” было достаточно успешным), но это не повод делать вид, что они не являются великой музыкой сами по себе, независимо от их исторического значения.

Сераль в какой-то степени испорчен разговорным языком. “Лог” (как и его собратья по опере “Заида”, сюжет которой схож, испорчен раздражающим звуком декламации под музыку). Кто-то должен оказать Моцарту ту же услугу, что и Эрнест Гиро, исполнявший партию Кармен, превратил этот диалог в речитатив. Другие оперы “большой шестерки” производят впечатление благодаря непрерывному музыкальному потоку, хотя речитатив иногда может быть несколько скучноватым.

Этот речитатив представляет собой сложную проблему. Было бы неразумно сокращать его и сближать арии, но, несомненно, слишком длинные отрывки диалогов, исполняемые немелодично под дребезжащий клавесин, довольно утомительны. Единственное средство, которое кажется разумным, - это петь речитативы на английском, чтобы слушатели поняли их смысл. В конце девяти в XIX веке большинство опер, исполнявшихся в Англии, исполнялись на английском языке; с тех пор, по понятным причинам, появился снобизм по этому поводу. Люди, которые понимают этот язык или изучали либретто, предпочитают оперу на языке оригинала язык. Оперные либретто часто настолько слабы, что слушать оперу на иностранном языке - значит быть защищенным от ее бессмысленности. Если в опере много мелодий, то нет ничего плохого в том, чтобы спеть ее на языке, который публика не понимает, хотя лично я все равно предпочел бы, чтобы это было на английском. Но я считаю, что есть веские основания для того, чтобы петь речитативы Моцарта на английском, даже если

исполняются ли основные арии и ансамбли на немецком или итальянском языке. (В конце концов, никому нет дела до слов “О Isis и Ария Осириса или царицы ночи - просто наслаждаешься великолепным шумом.)

“Дон Жуан” - моя любимая опера, наверное умело, потому что это самая человечная опера Моцарта. “Менео” слишком монументален; “Кост фан Тутт”, несмотря на всю его плавную музыкальную линию, лишь на одну сцену лучше, чем “Гилберт и Салливан” (что, на мой взгляд, не является принижением); в “Фигаро” жесткость Бо сатира Марше сквозит во всем, хотя Моцарт и смягчил ее; “Волшебная флейта” бесчеловечна совсем по-другому, чем “Идоменей”. Но в музыке Дона Марше есть тому подтверждение. Джованни, что Моцарт с восторгом отдался соблазнительным фантазиям этого фальстафовского негодяя Да Понте. Мы знаем, что он был хорошим мужем, который обожал свою жену; но , слушая Дона, можно было почти заподозрить, что он находил секс таким же волнующим, как Герберт Уэллс. Я осознаю, что мое знакомство с “Человеком и сверхчеловеком” и трактовка Шоу легенды о Дон Жуане придают музыке измерение, которого в ней, возможно , нет; почему-то кажется, что “Дон Жуан” Моцарта так же остроумен и серьезен, как и “Шоу”. Если это не так понимая, что это не недоразумение, которое я хочу устранить; это добавляет мне удовольствия.

Единственная другая опера Моцарта, в которой столько же волшебства, сколько в Дон Жуан - это Волшебная флейта. Признаюсь, что это была реплика из “Степного волка” Гессе, которая впервые заставила меня внимательно ее прослушать, и что, услышав ее впервые, я был несколько смущен и разочарован. Это любопытная история, и, поскольку Брокуэй и Вайнштоk отметили, что его основные музыкальные номера настолько разнообразны, что трудно поверить , что некоторые из них взяты из одной оперы. Но хорошая постановка на сцене дает необходимую перспективу (я видел отличную постановку в

Вашингтоне, за которую в значительной степени отвечал мой друг Дэй Торп), и в целом странная постановка качество работы оказывает свое влияние. Чего никто бы не заподозрил при первом случайном прослушивании граммофона (а затем и либретто), так это того, что эта опера является настоящей предшественницей

Мысль о суровых испытаниях Тамино, призванных доказать, что он достоин посвящения в священные обряды, великолепна, и очевидно, что она глубоко тронула Моцарта. По этой причине. То “Волшебная флейта” - это, по сути, превосходный гимн жизни. Я убежден, что именно это качество и разглядел в нем Гессе. Более того, это выглядит почти как ясновидческий комментарий Моцарт о своей собственной жизни и смерти. Моцарт, кажется, олицетворяет собой Замечание Ромена Роллана о том, что художники - “хозяева мира, великие побежденные”; однако его ответ звучит в Тамино. В каком -то смысле, это в корне сильнее, чем Кольцо, поскольку Кольцо , по-видимому, выражает мнение о том, что триумф героя должен наступить после его смерти. Мужество в “Волшебной флейте” - это настоящий эволюционный элемент; так или иначе, оно выражает самую суть человека. ментальный опыт жизни и окружающего мира; это странно, но волнующе трогательно, как в некоторых пророческих стихах Блейка, хотя трудно точно выразить, почему.

Разговор о музыке Моцарта - и Бетховена - подводит нас к абсолютно фундаментальной проблеме музыки, почти невыразимой проблеме, для решения которой едва хватает обычного языка. За что мы любим музыку Моцарта? Потому что она каким-то образом выражает веру в жизнь. Но это очень мало значит. С другой стороны, вся природа выражает веру в жизнь. Для меня ничто так сильно не выражает веру в жизнь, как дерево; это мистический символ божественного. Но мы неизбежно привязаны к настоящему, к человеку, к проблемам, связанным с выживанием, поэтому большую часть времени мы смотрим на природу через толстое пыльное стекло. Нет ничего более

ложного, чем утверждение, что “красота в глазах смотрящего’. Красота повсюду. Это все равно что сказать, что красота заключается в запыленном оконном стекле, потому что, если его почистить, сад станет более заметным. Красота действительно здесь, и если бы мы могли на мгновение отвлечься от своей навязчивой человечности , я думаю, мы бы танцевали и пели как сумасшедшие от того, что нам предстоит увидеть. Что ж, величайшая музыка способна проникать сквозь стекло, несмотря на пыль, и что-то нам говорить. Об абсолютной ценности жизни, совершенно не связанной с нашими скучными личными заботами. Было бы неправильно сказать, что содержание музыки Моцарта мистично, ибо любая музыка мистична по своей сути.

это чувство, как и природа. Но для тех, кто может это слышать, это говорит о чем-то совершенно примитивном о природе жизни, о каком-то вещь, которую невозможно выразить словами. Олдос Хаксли столкнулся с той же проблемой, когда писал о своем мескалиновом откровении в книге “Двери восприятия”. Нам трудно представить, что мир объектов бесконечно значим. вымышленный, и все же неспособный выразить свое значение словами, за исключением, возможно, какого-нибудь странного слова вроде “есть-несс’. Язык приспособлен к миру, видимому через запыленное стекло, поэтому нет способа выразить более простые значения, чем те, к которым мы привыкли.

Музыка Моцарта слишком проста, чтобы “означать” что-либо в обычном смысле этого слова. Музыка Вагнера означает нечто такое, что мы все можем понять, - экстаз, неважность повседневных препятствий, которые отнимают у нас большую часть энергии, силы, самоутверждения. Она ударяет кувалдой по пыльному стеклу. Музыка Моцарта гораздо более примитивна; в ней очень мало индивидуальности. по сравнению с Вагнером. Если бы мы могли услышать его с ” открытыми дверями восприятия”, это произвело бы примерно такое же впечатление впечатляющее откровение в виде кресла Ван Гога, которое

“трепетало от существования”.

Я пытаюсь выразить, почему я люблю музыку Моцарта, и, как мне кажется, у меня это не очень хорошо получается. Сам Моцарт не был великим человеком. У него была благородная душа, но сердце ребенка. Кроме того, он был довольно избалован. Его интеллект не отличался необычностью, хотя интуиция была настолько развита, что он легко мог бы стать первоклассным мыслителем. Если бы не “Волшебная флейта”, я сомневаюсь, что смог бы даже начать объяснять, почему у меня такой интерес к его музыке. Но “Волшебная флейта” выражает некоторые это основная черта человеческого отношения к жизни, и в некоторых отношениях ее абсурдность и легкомыслие выражают это лучше, чем серьезность Хоровая симфония или “Кольцо”. Когда мы проживаем день за днем, жизнь больше похожа на Волшебную флейту, чем на свеклу. ховен девятый. Это всего лишь девятый концерт Бетховена элли, для Скотта из Антарктики или Эдмунда Хиллари , совершающего последнее восхождение на Эверест. Для всех остальных его легкомыслие обезоруживает

что касается нас, то это мешает нам прилагать какие-либо реальные усилия. И мужество Тамино в этих обстоятельствах ближе к тому мужеству, которое необходимо людям для достижения величия или любой другой достойной жизни. Смелым может быть каждый. особенно когда звучит труба и волосы встают дыбом от возбуждения. внимание, требуется нечто гораздо более божественное, чтобы создать внутренние ценности на Риджент-стрит в четверг днем. Это то, что Моцарт знал инстинктивно.

О Бетховене во всех отношениях легче писать. Начнем с того, что он - “личность”. Жаль, но это означает, что его поклонники склонны упрощать его и подгонять все под свои предубеждения. Свекла Роберта Хейвена Шауфлера ховен: Человек, который освободил музыку, во многих отношениях является выдающимся специалистом одолжил книгу - он хорошо разбирается в музыке - но у него есть один недостаток: писатель превращается в свеклу превратись в вымышленного персонажа. Молодого Бетховена называют ‘Блестящий” (потому что у него была темная кожа, как у испанца), и он описан в терминах, которые лучше всего подошли бы для героя одного из романтических романов Айн

Рэнд. Если он швыряет тарелку с легким супом в лицо официанту, это всего лишь проявление его неукротимого гения. Если он намеренно пытается обмануть своих издателей, то это потому, что его современники не смогли выразить свою признательность в денежном выражении. Если он мог назвать циничным союзником своих самых преданных друзей и заявить, что он просто “использовал” их, это было выражением его морали супермена. Главным было то, что он мужественно вел свою долгую битву с богами и был близок к победе. Его жизнь кажется идеальной притчей о морали. Ромен Роллан и (совсем недавно) Дэвид Бернетт Джеймс трактовали ее именно так.*

Это чрезмерное упрощение беспокоит меня; я склонен думать , что было бы неплохо, если бы кто-нибудь написал книгу, доказывающую, что большинство проблем Бетховена были его собственной виной; что он был подозрительным, невротичным, вспыльчивым и во многих отношениях глупым.

* “Бетховен - творец” Ромена Роллана (1928). “Бетховен и судьба человека” Бернетта Джеймса (1960). Смотрите также “Гете и Бетховен” Ромена Роллана.

Это не было бы полной правдой, но это было бы не менее неправдой, чем тот, другой Бетховен.

Я должен признать, что слишком многое в музыке Бетховена дает мне ощущение личного самоутверждения. Это напоминает хорошо известную историю о том, как Бетховен и Гете прогуливались рядом, когда к ним приблизилась королевская свита; Гете вежливо посторонился, в то время как Бетховен нахлобучил шляпу на голову и прошел сквозь толпу, хмуро глядя в землю. Как и многие другие истории о дурных манерах Бетховена, эта произвела на меня тягостное впечатление. Смягчающие обстоятельства достаточно легко выдвинуть. Моцарт был прислужником принцев; Бетховен был полон решимости доказать, что он сам по себе тоже принц. Он сердился, если кто-

нибудь заявлял , что вся великая музыка была написана в прошлом, зная , как легко он мог превзойти Гайдна. Но я все равно нахожу, что в нем слишком много от этого раздражительного самоутверждения. Он напоминает мне человека, который ведет машину с включенным ручным тормозом, но упрямо отказывается останавливаться, несмотря на сильный запах горелой резины. В его самоуверенности и дурном характере есть что-то саморазрушительное, и, как мне кажется, это свидетельствует о том, что на самом деле он был не так уверен в себе, как хотел казаться.

На самом деле это никак не влияет на величие его музыки. Это совершенно иной вид величия, чем у Моцарта. Свет тактильность, безусловно, не является сильной стороной Бетховена. Его музыка - это триумф личности, а не жизни. Моцарт, кажется , принадлежит к райскому миру невинности; Бетховен глубоко познал добро и зло, и во многих случаях его демон одерживает верх над ангелом. Он из тех людей , на которых, вероятно, надеялись его современники , мода пройдет. Керубини и Спонтини были именно такими: своенравными людьми, тиранами, полностью убежденными в собственном величии, эгоистичными, задиристыми. (Говорят, что Керубини даже испытывал благоговейный трепет Бетховен.) Музыка, похоже, порождает таких типов в изрядном количестве твии; Вагнера и Малера были еще два. В случае Керубини и Спонтини, надежды их враги были хорошо основана; сегодня они почти забыты так же, как Salier или шпора

(последний был еще одним из “великих музыкантов” своей эпохи; многие считали его более великим, чем Бетховен). Бетховен, подобно Вагнеру и Малеру, сумел выдержать испытание потомков. Но , читая книгу Тайера “Жизнь Бетховена”, можно посочувствовать врагам, которые надеялись, что он окажется большим болтуном. Во многих отношениях он был крайне неприятным человеком.

Для тех, кто любит его музыку безоговорочно, это часть его увлечения. Я не наслаждаюсь его музыкой безоговорочно. несмотря на то, что я получаю огромное удовольствие от исполнения многих произведений, от раннего септета и квартетов до последнего квартета, соч. 135, что меня интересует в Бетховене, так это его внутренняя борьба, битва между добрыми и злыми ангелами. Мне кажется , что Вагнер и Малер были во многом во власти своих злых ангелов; они причинили очень многим людям много вреда стареют в разные периоды, часто по чистой злобе и дурному характеру. В значительной степени они это знали. Но злого ангела невозможно перенести в большое искусство, ибо его сущность - злоба и мелочность. Он - идеальная муза для написания памфлета, нападающего на Мейера беер - еврей и доказывает, что Ницше принадлежит к избранной расе; но муза великого искусства великодушна, открыта, доверчива, забывает обиды и любит человечество. Злой ангел слишком много думает о других людях в худшем смысле этого слова; великое искусство рождается из самозабвения и, следовательно , забвения того впечатления, которое человек производит на других людей. Вагнер и Малер обнаружили, что могут достичь такого забвения достичь полноты можно только одним способом: отрицая повседневную индивидуальность, обращаясь к экстазу и смерти. Они не были здоровыми мужчинами, так как Таким был Моцарт; в них чувствуется сильный привкус одержимости христианского аскета грехом. Их великое искусство должно было быть искусством самоотречения, отвержения мира, отвержения жизни, поскольку для них я, мир, жизнь - все это было запятнано темным ангелом с его “мучительной жаждой избавить мир от раскаяния’. (Лайонел Джонсон , написавший эти строки, должен был быть еще одним отверженным миром, который спился до смерти с осознанной манией самоубийства.)

Бетховен ни в коем случае не принадлежит к числу отверженных миром, и причина в том, что он нашел другие способы обойти выпустить наружу темного ангела. Он был способен вызвать в себе

настоящая любовь к природе и человечеству — это , конечно, должна быть абстрактная любовь к человечеству. Он мог бороться с жестокостью в себе, признать, что в глазах окружающих он был “угрюмым, раздражительным и человеконенавистническим”, и таким образом, в какой-то степени, избавиться от своих худших качеств. Чжуан-цзы сказал: “Тот , кто следует той части себя, которая велика, будет великим человеком; тот, кто следует той части себя, которая мала, будет маленьким человеком”. Это проблема всех гениальных людей. Следовать осознание того, что является великой частью самого себя, предполагает не просто попытки следовать своим лучшим побуждениям; это также означает постоянную борьбу за то, чтобы донести до ясного сознания чувство ценностей, эволюционной цели . Человеческая лень, глупость и недостаток самопознания - более могущественные враги, чем склонность поддаваться злобе или мелочности.

Но, по крайней мере, Бетховен знал кое-что о том, как подавлять ту часть себя, которая была незначительной, когда он хотел сочинять. Подавление не всегда удается; иногда кажется, что музыка - это самоутверждение личности, резкий, грохочущий звук качество, которое, без сомнения, заставило Бриттена сказать, что он нашел фортепианную сонату, соч. Больной, гротескный и непонятный непобедимый. Чувствуется борьба, происходящая в душе Бетховена,

Я, и именно по этой причине эти поздние квартеты кажутся такими впечатляющими.

живой. Это непростые работы, и я бы не стал винить никого , кто сказал бы, что четыре из пяти работ ровно в два раза длиннее, чем нужно. И все же чувствуется, что после ужасной битвы Бетховен каким-то образом стал более великим человеком - измученным, но более спокойным. Возможно, если бы Бетховен был менее недоверчивой личностью, борьба стоила бы ему меньше энергии; у Моцарта тоже были свои духовные трудности, но они были легче, чем у Бетховена , потому что он фундаментально доверял миру и жизни и не испытывал никаких предубеждений. Моцарт был избалован и обласкан с раннего детства, в то время как Бетховен в возрасте двенадцати лет содержал свою семью; именно Моцарт должен был быть самым избалованным из них двоих. Но это не так; именно Бетховен часто кажется нам капризным ребенком, который способен

отрезать себе нос, чтобы досадить своему лицу.

Бетховен возвещает эпоху романтизма; его жест

грозящий кулаком грому на смертном одре так же символичен, как Манфред грозит кулаком Богу. И, как у большинства романтиков, лейтмотивом его жизни является самоотделение. Римский тики любили говорить о “битве с Богом”, но бросается в глаза, что для многих из них эта битва на самом деле была борьбой с собственными слабостями. Моцарт просто великолепен. Когда он делает плохую работу, как в “Милосердии к Тито”, это просто плохо; очевидно, что ему не удалось проявить свой гений.

О Битте нельзя так легко судить Ховен. Он наводит на мысль о книге Олдингтона о Д. Х. Лоу Ренс: Портрет гения, но… Чтобы оценить его величие , нужно тщательно все сложить и вычесть. Вот почему все книги о нем, за исключением огромной книги Тайера. Жизнь обманчива. Конечно, нет ничего плохого в том, чтобы признать , что многие трудности Бетховена были его собственной виной, результатом его слабости. Он не был суперменом; в некотором смысле, Моцарт был ближе к типу супермена, чем Бетховен Ховен. Он не был невротиком и верил , что вселенная желает ему добра. У него были свои трудности, но он не создавал их сам. Он видел темные пятна во вселенной, но у него никогда не возникало соблазна взять кисть и добавить что-то свое. Наш век создал бы более здоровое искусство, если бы брал за образец Моцарта, а не Бетховена.

Суть “модернистской” полемики была изложена в 1880-х годах Максом Нордау в его книге “Дегенерация”; с тех пор она проявлялась в различных формах, иногда скромно, как , например, в главе Хаггина о современной музыке в его музыкальном комиксе. панион, иногда очень агрессивный, как в случае с Генри “Смерть музыки ” Плезанта . Поскольку книга мистера Плезантса - самая свежая, я вполне могу взять ее за отправную точку.

Современная музыка, говорит мистер Плезантс, загнала себя в тупик; она стала интеллектуализированной до такой степени, что стала бессмысленной для обычного слушателя. И вполне возможно, что музыкальный историк будущего увидит в джазе жизненно важную музыкальную традицию двадцатого века. Почему мы относимся к нему как к снобу вы настаиваете на том, что симфония должна быть более важной формой музыки, чем бродвейский мюзикл, когда мюзикл может быть художественно насыщенным, а симфония - сухой и формальной? Не пора ли нам столкнуться лицом к лицу с упадком нашей серьезной музыки и перестать смотреть свысока на джаз и популярную музыку?

Трудно не почувствовать хотя бы частичного согласия с Мистер Плезантс. “Модернисты” утверждают, что все важные виды искусства произведения опережают свое время, и в один прекрасный день Шенберг, Веберн и Булез будут столь же востребованы в концертном зале, как и Бах - это сегодняшний день. Они могут указать на то, что современные критики обвиняли Элиота в своего рода намеренном розыгрыше, когда он предлагал Пустошь - это поэзия, и в наши дни любой студент колледжа может оценить ее эмоциональную силу. Но, как утверждает мистер Мольс антс указывает, что Воццек, Лунный Пьеро и Ритуал Весенние звуки сегодня звучат так же странно, как и пятьдесят лет назад; они

не были восприняты таким же образом.

И все же мне кажется, что подобные рассуждения в какой-то степени не позволяют понять суть вопроса. Мы не можем рассуждать так, как если бы популярность в концертном зале была единственной причиной.

критерий ценности. Художественный опыт любопытным образом связан с личностью зрителя. Можно сказать, что он позволяет уйти от индивидуальности, расширить кругозор. Мужчины могут повзрослеть, только позволив себе естественное самовыражение; нужно научить их выражать свои эмоции. Необходимо поддерживать внутреннюю сущность в движении. Точно так же женщина может чувствовать, что ей необходимо завести ребенка, чтобы ее личность нашла свое естественное выражение. Но есть очевидная разница. Став матерью, женщина позволяет определенной части своей личности проявиться в полной мере; рождение дюжины детей не обязательно расширит ее еще больше. Но самореализация , которую приносит определенный творческий опыт, не имеет четких ограничений. Юноша может обнаружить, что музыка Вагнера приносит ему внутреннее освобождение, раскрывает его личность, но это не значит, что он не найдет еще большего освобождения в Шенберге или Бартоке.

Мы еще недостаточно знаем о психологии личности, чтобы понять, может ли она развиваться бесконечно, или же у нее есть определенный предел развития, аналогичный распусканию цветка. Творческая карьера таких людей, как Йейтс и Гайд, по-видимому, указывают на то, что истинных пределов не существует. Но поскольку невозможно знать, насколько личность способна к развитию, столь же невозможно установить правила относительно того, допустимы ли различные формы искусства или нет. Возможно , “Лунный Пьеро” и в самом деле остается скорее интеллектуальным, чем музыкальным опытом. Но, с другой стороны, можно представить себе человека , для которого его странные звуки создают впечатления, которых он не смог бы найти больше нигде в музыке.

Короче говоря, в спорах о современной музыке обычно упускается из виду вопрос психологии людей, которым она нравится. И нападающие, и защитники пишут так, как будто музыка обладает абсолютной ценностью, которой Шенберг либо соответствует, либо не соответствует. Это все равно, что предполагать , что каждый, кто исповедует католицизм, должен проявлять

осторожность. тщательно продумайте свои убеждения и сопоставьте их с требованиями буддизма и мусульманства. На самом деле мы знаем , что, в идеале, религия и философия должны быть

занимается только “правду”. И пока у нас есть только услышать убежденная католичка спорить с убежденным коммунистом, чтобы известно, что эмоциональные потребности личности играет важную роль в концепции человека “истина”. Истинного философа софера это не обескураживает; он пытается принять во внимание свои эмоциональные предрассудки. Но у философа есть преимущество в том, что он может апеллировать к законам логики. Логика искусства - дело гораздо более сложное, поскольку искусство, по сути , апеллирует к личности, а не к разуму.

Поэтому следует признать, что некоторым людям приятно дышать разреженной атмосферой “современной музыки”. Таким образом, в какой-то степени современная музыка оправдана. Но можно было бы возразить, что предыдущие революции в музыке - от модальной полифонии к диатонической гармонии, от классицизма к римской тицизм - были естественной эволюцией общественного вкуса. Возможно , поначалу Вагнер и показался странным поклонникам Беллини, но широкой публике не потребовалось много времени, чтобы счесть новую музыку приемлемой. Есть ли вероятность, что широкая публика когда-нибудь последует за поклонниками Шенберга или примет “Мартино без прикрас” Булеза на концерте, зажатом между свекольными Пятая симфония Ховена и “Встреча” Дебюсси?

Допуская, что ответ “скорее всего, нет”, можно ли все же утверждать, что серийная музыка является центральной музыкальной традицией двадцатого века, независимо от того, принимает это публика или нет? В конце концов, никто не отрицает, что теория относительности является естественным развитием физики, даже несмотря на то, что широкая публика этого не понимает.

И снова, похоже, мы упускаем суть. В конечном счете, о музыке судят не по тому, как она звучит, а по тому, что она говорит. Широкой публике своего времени Бетховен казался трудным композитором, и его поздние квартеты до сих пор остаются такими же “трудными” для обычного слушателя, как и произведения Шенберга; но очевидная важность уверенность в том, что он хотел сказать, одержала верх. Доказательство того, что публика откликается на то, что говорится, можно найти в

Альбане Берг, чьи единственные два “популярных” произведения - “Воццек” и “Концерт для скрипки с оркестром” - явно вызваны сильными эмоциями. Камерный концерт или песни Альтенберга ничего не говорят о

сопоставимой важности, и к ним редко прислушиваются.

Кажется, что акцент во всех обсуждениях был сделан неправильно. помещенный. Композиторы, которые отстаивали свое право сочинять “сложную” музыку, включают Шенберга, Копленда, Роджера Сешнса и Хиндемита. Если бы кто-то из этих людей был такого же уровня, как Бетховен, не было бы никаких возражений; их произведения сами по себе имели бы значение.

Что касается Шенберга, то непопулярность , несомненно, связана как с содержанием, так и с формой. Художники начала девятнадцатого века стремились быть ‘популярными’ в том смысле, что они говорили об объединяющих эмоциях, о братстве людей. Конец девятнадцатого века — эпоха “декаданса” — культивировала своего рода художественный солипсизм, и идея индивидуализма иногда доходила до абсурдного эгоизма, как в Лотреамон, который, казалось, верил, что убийство ребенка может быть оправдано, если это доставит ему удовольствие. Далекий от чувства всеобщего братства, “декадентствующий” поэт, как правило , не скрывал своего презрения к своему читателю, ” лицемерному лектору”. Поэтому неудивительно, что большинство читателей с прохладцей отнеслись к творчеству этих художников.

Теперь Шенберг, Берг и Веберн самым решительным образом стремитесь к этой традиции. Берг поместил стихи Бодлера в “Дер Вайне”\ Шенберг и Веберн оба поставили Стефана Георга. Странный, солипсистский мир декаданса всегда присутствует в музыке Шенберга. В первой камерной симфонии и первой струнной прозвучат “Первая ночь” Пеллеаса и Мелианде. Квартет, он открытый и неприкрытый. Он по-прежнему явно присутствует

в выборе текстов песен Джорджа (соч. 15), Пьеро “Лунный свет”, “Начало”, “Под рукой” и “Херцге-вахсе”. Недоброжелательный слушатель все равно мог бы уловить это в более чем драматизированная жалость к себе выжившего из Варшавы (которая всегда казалась мне единственным художественным провалом Шенберга). Поклонники Шенберга утверждают, что “Моисей и Аарон” раскрывают более великого Шенберга, озабоченного универсальными проблемами человека и Бога; но, опять же, можно заметить, что в центре оперы - танец вокруг золотого тельца, а в “Моисее и Аароне” Шенберга

в тексте говорится о похоти и насилии с очевидным удовлетворением композиция напоминает Оскара Уайльда. (Люди едят сырое мясо, убивают юношу, приносят в жертву четырех обнаженных девственниц, затем мужчины раздевают женщин и овладевают ими на алтаре; Шенберг не жалеет подробностей при описании оргии.) Более того, когда Шенберг в более позднем возрасте вернулся к написанию “тональных’ произведений - второй Камерная симфония и сюита для струнного оркестра (1936) - они звучат так, как будто были написаны тридцатью годами ранее. (На самом деле Вторая камерная симфония была написана в 1906.) Эта идиома по-прежнему используется в “Веркларте нах”. Наконец, у нас есть любопытный факт, что Шенберг никогда не выражал какого-либо недовольства своей ранней музыкой. Большинство критиков видели в этом лишь свидетельство его железной последовательности, его узнаваемости. осознание того, что его развитие протекало в соответствии со строгим наша музыкальная логика. Но если учесть, что он всю жизнь не мог избавиться от декадентского романтизма своей юности, то кажется столь же правдоподобно, что его развитие после 1908 года было исключительно техническим, скрывающим неспособность развиваться в более фундаментальном смысле. Странная закостенелость личности Шенберга , отсутствие у него чувства юмора и непоколебимая ненависть , с которой он относился ко

всем, кто хотя бы поверхностно относился к его музыке, усиливают эту вероятность.

Сравнение с Джеймсом Джойсом позволяет провести несколько интересных параллелей. Оба начинали с того, что писали в наивных и романтических выражениях; оба демонстрировали удивительную невинность во всей своей полноте озабоченность. Оба в раннем возрасте подверглись многочисленным оскорблениям и развили в себе недюжинный интеллектуализм, чтобы скрыть чрезмерную чувствительность. Джойс также отказался "отречься" от своих ранних работ - в стихотворениях "Камерная музыка" (1907) обнаруживается неожиданный оттенок Ирландская сентиментальность и более поздние романы Петти показывают, что Джойс писал точно такие же стихи двадцать лет спустя, хотя "Улисс" появился на свет между этими двумя томами. Все знакомые, знавшие Джойса в последние годы его жизни, отмечали в его характере некоторую наивность : детское чувство юмора, постоянное обращение к прошлому, что, казалось, указывало на то, что в определенном смысле он так и не повзрослел. Его авторитет как интеллектуала был значительным,

с тех пор, как он заставил себя сделать это одной лишь силой воли; но его статус человека никогда не соответствовал этому. Его портрет самого себя в роли Сима-писателя в "Поминках по Финнегану" показывает, что он по-прежнему видел себя в том же свете, что и тридцать лет назад, когда писал "Стивена Хероя"; гордость и жалость к себе по-прежнему являются ведущими чертами его характера. Можно также заметить , что сексуальные извращения и насилие, которые проявляются в "Улиссе " и "Поминках по Финнегану", напоминают центральную сцену "Моисея и Аарона"; очевиден тот же извращенный романтизм.

Все это не направлено на то, чтобы преуменьшить достижения Джойса или Шенберга. Достижение остается достижением, но следует признать, что это было в значительной степени достижение воли, а не подлинное развитие всего человеческого существа, которое мы находим, например, у Бетховена. Это необходимо осознать , чтобы увидеть музыку Шенберга в перспективе. Это то, чего невозможно понять, читая книги о нем. Шенберга или послушать обсуждение его творчества, которое представлено в Третьей программе: например, недавнее обсуждение “Лунного Пьеро” между Гансом Келлером и Эгоном Веллесом, которое, казалось, основывалось на предположении, что Шенберг - единственный интересный композитор двадцатого века.

Параллель с Джойсом поднимает еще один вопрос. Влияние Джойса на литературу было таким же, как влияние Шенберга на музыку; и все же, в определенном смысле, его творчество является тупиковым. Никто не может продолжить его, и, возможно, кого-то можно простить за предположение, что сам Джойс на самом деле так и не продолжил работу , начатую им с “Улисса”. “Поминки по Финнегану ” - это скорее тщательно продуманная игра, чем живое литературное произведение. Влияние Джойса не было фундаментальным и основополагающим; никто не мог бы сказать, как сказал Достоевский о “Шинели” Гоголя, что из нее вышла целая литература . Техническое влияние Джойса присутствует в берлинской Александерплаце Доблина , в романах Вулфа, даже в творчестве Грэма Грина 1930-х годов, но только в самом поверхностном смысле.

В перспективе еще полвека Шенберг вполне может предстать в том же свете. Очевидно, что его язык изменился * Декабрь 1963.

|jˆ

оказал огромное влияние; но насколько глубоко это влияние? Действительно ли это, подобно “Шинели” Гоголя или “Разбойникам” Шиллера, создало новый тип чувствительности, новое “мировоззрение” , которое будет продолжать приносить плоды?

Для того чтобы новый язык обладал по-настоящему глубоким влиянием, он должен быть неотъемлемой частью новой восприимчивости, разрывом со старыми стереотипами восприятия и выражения. Язык Вордсворта и Кольриджа отличался от чувственности эпохи Поупа: отсюда его основополагающее влияние на девятнадцатый век. Но, как мы уже отмечали, “чувство” Шенберга является продолжением “чувства” Вагнера и Малера; его можно рассматривать скорее как последний плод их линии тевтонского романтизма. Делиус можно охарактеризовать как высшее выражение в Французская школа музыкального импрессионизма. Делиус не оказал влияния, сравнимого с влиянием Шенберга, потому что его технические приемы могли предложить меньше; но вполне возможно, что во многих других отношениях он является музыкальным эквивалентом Шенберга.

Единственный способ, которым слушатель может судить об этом, - это, конечно, на слух. А сложность музыкального языка Шенберга может затруднить принятие каких-либо выводов. С музыкальным языком Берга легче смириться. В более формальных произведениях это поначалу вызывает трудности, но слушателю не составит труда распознать связь между скрипичным концертом или интерлюдией ре минор Воццека и миром Девятой симфонии Малера. И все же язык Шенберга не так уж недоступен, как только начинаешь понимать , что он “говорит’. Знакомство с музыкой Шенберга подобно знакомству с человеком, чьи надменные и резкие манеры скрывают застенчивость и желание нравиться. Слушателю рекомендуется начать с “Верклдрте Нахт”, двухкамерной Симфонии и Сюита 1936 года для струнного оркестра; после этого переход к концерту для скрипки с оркестром и концерту для фортепиано с оркестром Con certo должен оказаться интересным и приятным. Язык скрипичного концерта на первый взгляд может показаться странным, но вступительные аккорды дают понять, что это романтический концерт с накладными усами. В нем нет резкости.

из рваного шелка, как в скрипичном концерте Стравинского. На самом деле концерт Шенберга во многом напоминает Берга, допуская, что чувства Берга трагичны, в то время как Шон “Берг” - это всего лишь мечтательно-романтичный концерт, немного похожий на “Вердикт ночи”. Фортепианный концерт также легко узнать . Один критик охарактеризовал его как “брамсовское”, и на самом деле большая часть оркестровки имеет удивительно брамсовское звучание. Большая часть концерта звучит так, как будто кто-то случайно прокрутил запись концерта Брамса задом наперед.

Отчасти трудности Шенберга с получением более широкого признания , несомненно, связаны с чрезмерными требованиями, предъявляемыми к нему поклонниками, которые, похоже, твердо решили, что восхищение им должно быть ограничено небольшой группой людей. Поэтому мы видим, как Ганс Келлер пишет (на записке Шенберга): “Единственная проблема, связанная с Шенберга заключается в том, что он является первым композитором высшего великого несс, о котором больше говорят, чем играют. Это вина нашего века, а не его, и если о нем меньше всего играют и больше всего говорят, это может только свидетельствовать о том, что он величайший из них всех.’ Таким образом, непосвященный слушатель подготовлен к потрясающим посланиям олимпийской глубины; и если Шенберг - “величайший из всех” композиторов “высочайшего величия”, то эта глубина должна быть, по крайней мере, равна глубине творчества покойного Квартеты Бетховена. Эти абсурдно чрезмерные утверждения лишь скрывают от слушателя фундаментально простую римскую истину. тицизм музыки Шенберга; на самом деле они, по-видимому, призваны сделать ее более недоступной.

Шенберга обвиняли во многих вещах, в том числе в де освободите от фальши - музыкального обмана, вызывающего доверие. Но самое худшее , что может быть справедливо выдвинуто против него, это то, что сложность его музыкального языка не является истинной сложностью — сложностью , которая является попыткой передать сложные эмоции. (Элиот однажды высказал то же самое в адрес Мильтона, приведя Генри Джеймса в качестве примера “истинной сложности”.) Более того, было бы несправедливо

утверждать, что Шенберг пытается казаться более глубоким , чем он есть на самом деле. Раздражение по поводу шаблонности своего языка это законная причина для того, чтобы попытаться его изменить. То

лингвистическая сложность Малларме, Валери, Джойса и Дилана Томас принадлежит к этому типу. Никто не может винить артиста за то , что он делает то, что хочет сказать, настолько интересным, насколько это возможно. Это правда, что величайшим художникам никогда не приходилось прибегать к языковому огню они работают ради самих себя, и что чрезмерная озабоченность техникой обычно является признаком определенного дилетантизма. Но в пользу Шенберга можно сказать, что он немец, а у немцев есть традиция создавать благоприятные условия для самовыражения. Никто не утверждает, что Кант или Гегель были подделками , потому что они не выражали себя так ясно, как Юм или Декарт.

Другие композиторы, которые обычно упоминаются в нападках на современную музыку (я продолжаю писать “современная музыка” через запятую, что означает “сложная современная музыка”), - это Стра винский, Хиндемит и Веберн. Тридцать лет назад Бартока тоже обычно упоминали, но время показало, что его музыка пользуется гораздо большей популярностью, чем у других.

Веберна легче всего оправдать. Он - музыкальный критик человек, который никогда не стремился к популярности. Он занимался музыкой с такой же мистической преданностью, с какой Флобер и Джеймс занимались писательством. Наиболее важные произведения Веберна очень короткие и предназначены для небольшого количества инструментов; характерно, что многие считают фортепианные вариации, соч. 27, его шедевром. Невозможно представить, чтобы Веберн написал оперу; даже песни (многие на стихи Стефана Георге) кажутся “нечистыми” Веберну.

Он возвышается над музыкой, как отшельник на вершине горы; или , возможно, лучшим сравнением было бы то, что великий шахматист смотрит вниз на шахматную доску. Время от времени он наклоняется и делает один ход. Веберн напоминает нам о Йейтсе:

Как длинноногая муха

Его разум блуждает в тишине.

Бессмысленно обвинять такого музыканта, как Веберн, в нападках на современную музыку, потому что он, похоже, почти не заинтересован в общении: он играет в музыку, как в пасьянс.

Хиндемит - это совершенно другое дело, и возражения , выдвинутые против него Констаном Ламбертом в 1933 году, остаются в силе и по сей день. Немного трудно понять, почему Хиндемит - это совершенно другое дело. Мита следует рассматривать как одного из трех колоссов современной музыки (двое других - Шенберг и Стравинский), если таких людей , как Пуленк, Мийо и Онеггер, следует считать (по праву, на мой взгляд) второстепенными композиторами. Абсолютное количество качество его музыкальной продукции впечатляет, но и творчество Мийо тоже; своей репутацией он во многом обязан преподавательской деятельности, но и Мийо. Можно только предположить, что его модное кредо классицизма и его немецкая серьезность рекомендуют его людям, которых раздражает галльское легкомыслие Мийо.

У У. Дж. Тернера есть интересный отрывок о Бахе , который во многом применим к Хиндемиту. ‘Бах дошел до того, что мог в любую минуту любого дня сесть и сочинить то, что на первый взгляд казалось шедевром. Вполне возможно, что даже сам Бах не знал, что является шедевром, а что нет, и для меня совершенно очевидно, что во всех его крупномасштабных произведениях есть огромные куски материала, к которым вдохновение - это последнее слово , которое можно применить.’ Хаггин, который цитирует это, далее отмечает, что он согласен с этим и что он также пришел к выводу , что “трогательными” являются только некоторые отрывки.

Слово ‘трогательный’ заставляет задуматься. Современные

поклонники Баха часто утверждают, что то, что им нравится в Баха заключается в том, что он не движется - то он целился в некоторые дело совсем в другом, своего рода математическое совершенство. И здесь стоит вспомнить, что сказал Констант Ламберт по поводу этой идеи, что эмоциональная и романтическая музыка - это “поздний и декадентский нарост”. “Музыка, далекая от абстрактности, по своей природе эмоциональна…. Романтическая и эмоциональная природа музыки скрыта в ее истоках”.* И в другом месте он отмечает, что “классическая музыка не вызывает особого чувства ужаса не потому, что классические композиторы презирали такое воздействие на нервы, а потому, что они были неспособны достичь этого”. Ф. Бах

Музыка хороша! Издание Penguin стр. 83. там же, стр. 40.

может показаться нам бесстрастным, если мы слушали Вагнер; сомнительно, чтобы он видел себя в таком свете.

Теперь Хиндемит, похоже, страдает от ошибочного представления, которое Ламберт разоблачил в книге “Music Ho!” - что было время, когда музыка была чем-то вроде абстрактного упражнения, призванного воздействовать только на разум. Именно такую музыку он пишет. Слушать Хиндемита часто все равно, что слушать Баха , в том смысле, что часто бывают долгие периоды , когда кажется, что происходит очень мало. Следствием этого является то, что когда Хиндемит хотел быть трогательным и впечатляющим - как в кульминационном фрагменте его оперы

“Гармония мира”, где музыка должна напоминать музыку сфер, - но он забыл, как это делается, и результат получился совершенно невыразительным.

В музыке Хиндемита, по-видимому, есть некая логическая ошибка. Возможно, Ламберт прав, когда предполагает, что вся идея Gehrauchsmusik (полезная музыка для повседневных целей) это неправильное понимание природы музыки, поскольку “нет постоянного спроса на музыкальные материалы, как на письменные принадлежности или коробок спичек; есть спрос только на некоторые из них”. вещь, которая сама по себе создает спрос, - хорошее музыкальное произведение….“Можно видеть, что в ранние годы творчества Хиндемита невыразительность его музыки, должно быть , остро контрастировала с насилием или сатирой в избранных им сюжетах, таких как “Убийство”, “Надежда женщин”, “Жизнь сущего”. (которую хором исполняют обезьяны) и “Кардильяк”, основанный на рассказе Гофмана о ювелире, который убивает своих клиентов, потому что не может расстаться со своей работой. Именно этот Хиндемит оказал сомнительное влияние на молодого Курта Вайля - сомнительное, потому что хиндемитовские отрывки из “Махагони” - самые унылые в партитуре, и его считали enfant terrible своего поколения. Но в ‘респектабельном’ более позднем мире где лишь случайные проблески красоты или силы подслащивают пилюлю. Gehrauchsmusik переводится как “музыка для хлеба с маслом”, но более поздняя музыка Хиндемита больше заслуживает названия “музыка для хлеба и воды’! Как и в случае с Шенбергом, чувствуется, что его музыку следует понимать как попытку убежать от романтического наследия; но метод Хиндемита для бегства

в целом, это менее интересно, чем у Шенберга. В своих лучших работах Шенберг коверкает язык, но не выдает эмоций, которые он хочет передать. Хиндемит намеренно на долгие годы отвернулся от своего романтического наследия и написал то, что Хаггин называет “гармонично-кислым и эмо-практически сухие работы’. Позже он допустил некий романтический элемент вернулся к своей музыке, но это только подчеркнуло механичность длинных пассажей из хрестоматийных вариаций. Такие произведения , как симфония ми-бемоль 1940 года и ‘Гармония Мировая симфония начинается с целеустремленно звучащих фанфар , обещающих интересное музыкальное путешествие; но уже через несколько минут путешественник

оказывается в старой музыкальной пустыне, по обе стороны которой простираются мили плоской, голой местности.

Отчасти проблема в нежелании Хиндемита писать что-либо, что звучало бы в определенной тональности. Но в отличие от музыки Шенберга и Берга, в которой есть суровый, горный дух. благодаря своему качеству музыка Хиндемита большую часть времени звучит так однообразно, что слуху кажется, что у нее должна быть определенная тональность. Следствием этого является то, что ухо часто испытывает своего рода смущение, как будто у него есть какие-то недостатки, например , заикание или склонность петь немного фальшиво.

Правда в том, что, нравится это Хиндемиту или нет, по темпераменту он композитор-романтик, а романтическая музыка должна быть в центре внимания. Наиболее эффектные моменты в некоторых из его лучших произведений - опере “Матис дер Малер” (не симфонии, которая тяготеет к сухости), скрипичном концерте 1939 года, симфонических танцах 1937 года, балете “Благородное видение”, концертной музыке для духовых инструментов и фортепиано, соч. 49 - отличаются сильным чувством тональности. (Эта потребность романтической музыки в качестве ключевого центра еще более отчетливо прослеживается в “Маха” Курта Вайля трогательный; в своих лучших проявлениях - сцена в баре “Делай, что хочешь”, припев “Rasch Jungens, он!” - он романтичен, мелодичен, в нем чувствуется музыкальная экономичность и драйв; когда он авангарден в манере Хиндемита, как в длинном отрывке , следующем за бенаресской песней, она теряет направление и дрейфует.)

Подобно Шенбергу и Бартоку, Хиндемит воплотил один из немногих индивидуальных стилей двадцатого века; любое произведение

о его музыке можно узнать за считанные секунды; но это сомнительная индивидуальность клубного зануды, чей голос

заставляет всех бросаться за журналами, чтобы спрятаться за ними. Жаль , что человек, который смог добиться причудливых эффектов Кардильяка и ощущения весомости и искренности Матиса дер Малера , предпочел, чтобы его отождествляли с музыкой Gebrauchsmusik, написанной по формуле Баха, и стал известен концертной аудитории благодаря сравнительно тривиальным метаморфозам на тему музыки Баха. Вебер.

О Стравинском говорить сложнее, чем о Шенберге и Хиндемите, потому что его характер кажется более сложным. Более того, о его значимости и месте в современной музыке ведется так много ученых дискуссий, что трудно сохранить источник своих интуитивных представлений о нем незапятнанным. Этот дискурс Свое мнение о нем, как правило, высказывали Брокуэй и Вайншток в “Людях музыки”; они считают, что он перестал существовать как серьезный композитор примерно в 1930 году и с тех пор подавал лишь судорожные признаки жизни.

Во всех основных чертах, можно сказать, что Стравинский следил за знакомые, естественно, что мы проследили в Шенберга и Джойс: раннего романтизма, внезапной тревоги в середине карьеры и ощущение необходимости тормозов, затем намеренно выращивани мотивацию интеллектуализма. Интеллектуализм, по крайней мере, выполнил свою задачу - произвести впечатление на интеллектуальных критиков, так что Стра винский, как и Шенберг, сейчас обсуждается на теоретическом уровне, который намного превосходит реальность его музыки и имеет мало отношения к ее содержанию.

Легко понять, почему Стравинский чувствовал необходимость в каком-то новом направлении в своей музыке. Великие музыканты второй половины девятнадцатого века являются мрачными предостережениями. Брамс, Вагнер, Малер, Брукнер, Сен-Санс, Чайковский ковского, все они демонстрируют одинаковую неспособность развиваться дальше определенной точки; Вагнер среднего периода звучит как поздний Вагнер; Первая симфония Брукнера звучит так же, как его девятая. Это не умаляет их величия; большинство из нас не смогли бы сыграть ни одной симфонии Брукнера или Малера. Но это

такое не могло продолжаться вечно; люди начали терять интерес

к Рихарду Штраусу за сорок лет до его смерти , потому что казалось, что он будет бесконечно сочинять продолжения “Кавалера розы” и “Ариадны”. Шедевр Стравинского, Римский-Корсаков был тому примером. Если бы не определенная зрелость оркестровки, никто бы не догадался , что “Золотого петушка” разделяет более сорока лет (1908) из оперы “Садко” (1867).

Художественный интеллект и воля Стравинского были намного сильнее, чем у Римского-Корсакова. Но даже эти качества не могут бесконечно увеличивать музыкальное вдохновение. Чего , по-видимому, не хватает Стравинскому, так это артистической индивидуальности. Никто не сомневается в том, что он обладает подлинной музыкальной индивидуальностью; даже Т. С. Элиот, который не склонен проходить мимо в своих суждениях о музыке он написал: “Мистер Стравинский - настоящий музыкант’. Вопрос в том, проявила ли эта личность развитие, соизмеримое с его музыкальным “развитием” от “Жар-птицы” до Треньи, или же Стравинский заставлял себя экспериментировать, чтобы не повторяться. В музыку некоторых композиторов - Моцарта, Бетховена, а Барток в наш собственный век - чувствуется, что изменения в музыкальные идиомы являются побочным продуктом развития ком позеры всего духовное существо.* Свидетельствует ли музыка Стравинского о таком развитии событий?

Если развитие Шенберга идет параллельно с развитием Джойса, Художественная индивидуальность Стравинского имеет сходство с индивидуальностью Элиот. Оба начинали как наследники “декадентской” традиции, оба рано завоевали репутацию художественных бунтарей, оба объявили о своем обращении к классицизму и традиционализму и развили “декадентскую объединенные личностями, оба позже сделали религию своим художественным центром притяжения. Но эта параллель не выдерживает критики в одном важном аспекте. Элиот смирился с последствиями своего поступка. по сути, он заявил, что его внутренняя жизнь никого не касается, за исключением тех случаев, когда он сам решает раскрыть ее в своих стихах, и, следовательно, перестал писать стихи. Стравинский

* Хотя, что касается Бартока, я уточню это суждение в следующей главе.

также он попытался изобразить надменную отстраненность (в какой-то момент он сказал своим критикам: “Здесь нечего обсуждать или критиковать”5); но было ясно, что это вымышленная личность; он от природы понятлив, даже словоохотлив, как становится ясно из его многочисленных бесед с Робертом Ремесло. Его музыкальная отдача также остается огромной, как и у других Хиндемит; но многое из этого вызывает то же чувство отсутствия внутреннего принуждения.

* Не может быть сомнений в том, что, если судить по уровню музыкального новаторства, Стравинского следует считать великим композитором. Как и Шенберг, он всегда стремился быть интересным композитором; есть много материала для обсуждения. влияние на его работу. Но все еще остается вопрос: является ли это полноценной разработкой или просто своего рода игрой, подобной разработке Джойса мент после Улисса? Изучение его карьеры проливает некоторый свет на эту проблему.

Если бы Стравинский умер в 1912 году, он был бы переизбран считался второстепенным последователем Римского-Корсакова, который взял Стиль Римского-Корсакова в некоторых отношениях продвинулся дальше, чем стиль Штрауса ‘развивал’ стиль Вагнера. “Жар-птица” и “Петрушка” приятные произведения, чуть более интересные, чем “Легенда о невидимом граде Китеже” Римского-Корсакова просто потому, что Стравинский тоже кое-чему научился у них. Дебюсси, и в его палитре есть несколько прозрачных акварелей, а также яркие пигменты Шахерезады.

Когда творческая личность чувствует, что достигла предела в определенном направлении, она стремится взорваться, создать что-то, что не имеет ничего общего с тем, что было раньше. Такого никогда не было ни у Моцарта, ни у Битта Ховен просто потому, что они развивались органично, никогда не чувствовал себя так, как раньше. понимая, что они достигли предела. (Музыка Бетховена-клавирная соната, пожалуй, единственный подобный пример.) Мы чувствуем, что в “Весне священной” Стравинский на мгновение отрекается от своего русского национализма и всего, что он подразумевает, - в частности, от музыки Скрябина, который тогда считался последним словом в области музыкальной утонченности и мистицизма. То У обряда нет музыкального “аргумента”, хотя он и протекает в

серия эпизодов; она представляет собой противоположность такому произведению, как Четвертая симфония Сибелиуса, которое развивается медленно, утверждение за утверждением. The Rite - это музыкальный взрыв, крик неповиновения. Это еще и, конечно, оркестровое шоу пьеса, подобная “Дон Жуану” Штрауса или “Люстигу” Тилля Уленшпигеля Стрейх. Но мой собственный опыт подсказывает, что это не выдержит критики слушать с удовольствием; как только человек это понимает, он это понимает, и нет смысла слушать новые выступления, даже таких динамичных исполнителей, как Леонард Бернстайн. Вообще говоря, шоу произведения представляют ограниченный музыкальный интерес; вряд ли кто-то на всю жизнь сохранит привязанность к “Батальной” симфонии Бетховена или увертюре Чайковского “1812 год”, равно как и к таким выдающимся наследникам этого жанра, как “Скифская сюита” Прокофьева или “Чудесный мандарин” Бартока. Самое большее, кто-то покупает новейшую стереофоническую запись, чтобы удивить и оглушить своих друзей. С исторической точки зрения, “Ритуал”, возможно, является самым важным музыкальным произведением этого столетия; но , взглянув на ситуацию полвека спустя, мы можем увидеть, что критик, который сказал, что это был эквивалент девятого сима Бетховена в двадцатом веке фальшивый, нес чушь.

За этим последовал период, который, должно быть, был для Стравинского периодом творческой тревоги. Теплая националистическая манера “Жар-птицы” не поддавалась развитию; но “Весна священная”, если уж на то пошло, оказалась еще более тупиковой. К счастью для Стравинского, это также на время положило конец его сотрудничеству с Дягилевским балетом, так что на несколько лет он мог позволить себе не беспокоиться о публике , которая ждала от него новых острых ощущений. В последующие несколько лет, с 1913 по 1918, было создано лишь несколько незначительных произведений - несколько песен, короткие фортепианные сочинения, пьесы для струнного квартета и завершение оперы, начатой в период “Жар-птицы”. “Соловей”. Существовало только одно крупное произведение, “Ночи”, написанное в 1917 году, и в нем Стравинский пытается развить ритмический подтекст “Весны священной”. Многие считают его шедевром; его первые пять

минут, безусловно, привлекают внимание своей ритмической живостью и восточным звучанием вокальной партии (которая в этом отношении имеет некоторое сходство с песней Равеля

Две мелодии на иврите, написанные тремя годами ранее). Но при дальнейшем знакомстве обнаруживается тот же недостаток, что и в “Ритуале”; отсутствие мелодии утомляет; слух устает от варварских ритмов, которые притупляют чувствительность так же, как и в некоторых более шумных пассажах Вагнера. То же самое относится и к “бурлескной сказке” Рейнеке, хотя здесь определенная легкость исполнения придает произведению характер приятной игры.

• “Солдатская повесть” (1918) снова демонстрирует предубеждения Стравинского. старался помочь музыке, подкрепляя ее словами. Попытка была бы более успешной, если бы не ребяческий характер текста К. Ф. Рамуза. Качество музыки показывает, что Стравинскому не совсем по себе, когда он не может положиться на свои ритмические эффекты (музыка написана для семи инструментов). Тем не менее, музыка “Солдатская повесть” удерживает внимание на протяжении сорока минут, и в этом отношении ее можно считать его самой успешной работой со времен “Жар-птицы”.

Двадцатые годы были для Стравинского периодом “путешествия во времени” (по выражению Константа Ламберта). Фортепианный концерт 1923 года “Con certo” стал ассоциироваться с крылатой фразой “Назад к Баху” и является первым из ряда “гармонично-кислых и эмоциональных”. элли драй работает’. Похоже, что Стравинский полностью осознал, что действия и реакции его ранних лет были, по сути, лишены корней, и решил, что “традиция” должна дать ему то измерение, которого ему в противном случае недоставало, - способность логически развиваться. Традиция, во-первых, подразумевала различные процедуры восемнадцатого века. И что столь же очевидно, так это то, что сам Стравинский не был достаточно личным способность,

то есть живое и страдающее человеческое существо, развиваться экзистенциально, как Моцарт или Бетховен. Его коллега Нижинский инстинктивно почувствовал это и написал о нем: Он стремится к богатству и славе…. Стравинский - хороший композитор, но он ничего не смыслит в жизни. Его сочинения не имеют смысла….” Далее он рассказывает, как Стравинский и его жена отказались присматривать за ребенком Нижинского, пока танцор гастролировал по Америке и подразумевает то, о чем категорически заявляет мадам Нижинская.

что Стравинский был холодной рыбой. Конечно, по поводу всей музыки, написанной после “Петрушки”, складывается впечатление, что это музыка “холодной рыбы”, что она никогда не была написана как спонтанное проявление какого-то то, что должно было быть выражено. Эту неудовлетворительность легче всего обнаружить в произведениях, написанных другими композиторами: Пульчинелла (по мотивам Перголези), “Поцелуй феи” (Чай ковский) и норвежские настроения (Григ). Каким-то образом “стравливание” музыки приводит к тому, что она обесценивается, теряет свой вкус, как если бы лосось был разложен по банкам; это все равно , что пропустить его через какую-то машину для переработки.

Тридцатые и начало сороковых годов были, в целом, неудачным временем для Стравинского. Он создал ряд замечательных произведений , которые по ритмической силе выгодно отличаются от “Ночи”: Симфония псалмов, концерт для двух фортепиано, Концертанты “Дарца” и симфония в трех частях (1945), а также некоторые произведения, обладающие всеми характеристиками обрабатывающей машины и кажущиеся такими же бесцветными и неудовлетворительными, как “классические” произведения, которые Хиндемит создавал для ныряя в тот же период. В 1948 году он начал работу над тем, что Роман Влада был назван кульминационной работой Стра неоклассический период творчества Винского, опера “Похождения повесы”. Как и в

случае со “Сказкой о солдате”, это произведение представляет интерес - либретто намного лучше, чем у Рамуза, несмотря на несколько нелепостей, таких как “Мархин за выпечкой хлеба” и “женитьба на бородатой даме”, - но музыка зачастую еще менее вдохновенна, чем в “Сказке о солдате”. Солдатская сказка”, есть длинные ‘Моцартовские’ речитативы, сопровождаемые немелодичным постукиванием по клавесину. Это было бы простительно, если бы их разделяли арии в стиле Моцарта, но нет другого произведения Стравинского, в котором было бы так хорошо, что он не обладал бы каким-либо мелодическим даром.

И снова Стравинский оказался на пределе своих музыкальных возможностей. К этому времени и Шенберг, и Веберн Были благополучно мертвы. До этого момента “сериалисты” с насмешками упоминали имя Стравинского, и, чтобы •какой-либо интерес к Шенбергу показался бы капитуляцией лация. Но двенадцатитоновая музыка теперь давала еще один способ общения.

развитие - единственно возможное, по сути. Там был Стравинский фор начал экспериментировать с процедурами, состоящими из двенадцати нот. Одной из первых таких работ была постановка песни Дилана Томаса “Do not go gentle into that good night’. Она задумана как панихида по Томас, а инструменты — струнный квартет и четыре тромбона — намеренно мрачны; но сама музыка совершенно не похожа на музыку дирка; она произвольно поднимается и опускается, и снова создается впечатление, что она создана машиной. Со стороны Стравинского было ошибкой использовать текст такого известного стихотворения, поскольку любой может уловить эмоциональность этого стихотворения и решить, передает ли музыка его чувства Инг. Здесь он не проявляет того деликатного отношения к словам, которое Бриттен часто использует это в своих стихотворных постановках.

Возможно, наученный этим опытом, Стравинский вернулся к латинскому тексту в своем следующем крупном произведении ”

Крестцовый путь", на основе которого была создана одна из его самых успешных опер "Царь Эдип". В своем роде "Canticum Sacrum " не менее эффектен, чем "Эдип"; неистовые звуки труб в начале странно контрастируют с "церковными" ассоциациями органа и хора (намек, который Бриттен позаимствовал для "Войны" Реквием). Роман Влад описывает его как "самый понятный агрессивный … синтез элементов, который можно представить на данном конкретном этапе эволюции европейской музыки", и говорит о ее различных влияниях: григорианском хорале, Веберне, Византийские модусы, политональность и атональность. Можно себе представить , как покойный Констант Ламберт морщил нос и бормотал, - Опять подделка. То же самое основное возражение относится и к Canticum Sacrum по поводу стихотворения Дилана Томаса. В Шене В музыке Берга, состоящей из двенадцати нот, чувствуется скрытая романтическая эмоция; в музыке Стравинского трудно уловить какую-либо скрытую эмоцию. Бывают моменты, когда это становится трогательным или волнующим - обычно это моменты внезапного контраста, когда прорывается старая ритмичная музыка Стравинского, - но по большей части это звучит как музыка линейки и циркуля.

После "Кантикума" Стравинский написал еще два произведения из двенадцати нот: "Треньи" и "Наводнение". "Треньи " намного длиннее "Кантикума", но в целом то же самое

к нему относятся некоторые замечания. (И снова очевидно, что Бриттен отметил определенные эффекты в своем "Военном реквиеме".) По мнению некоторых критиков, его можно рассматривать как кульминацию Стра труд всей жизни Винского, возвышенный и недоступный шедевр, который еще много лет будет оставаться непонятым. На данном этапе еще слишком рано принимать решение; можно только сказать, что если это правда, то впервые в своей жизни Стравинский был возвышенным и недоступным; большинство его произведений явно были нацелены на то, чтобы произвести немедленное впечатление.

Следует также воздержаться от суждений о “Потопе”, короткой опере, поставленной по заказу телевидения. Это, пожалуй, худший текст , поставленный Стравинским со времен “Рассказа солдата”. Возникает вопрос , что делать с такими пассажами, как этот:

Мама, мы умоляем тебя все вместе ,

Заходите на корабль, опасаясь непогоды.

Наводнение идет полным ходом ,

Мы в ужасе от страха утонуть.

По общему признанию, текст должен быть средневековой моралью пьеса; но даже в этом случае Стравинский не осознавал ее комической наивности? Или, возможно, это было частью замысла? Если так, то музыка из двенадцати нот, которая звучит в основном так же резко и бессвязно , как у Веберна, совершенно неуместна и может испортить любую шутку. Это почти как если бы Стравинский хотел испытать веру своих поклонников, намеренно сделав себя мишенью для неверующих.

Когда пишешь о недостатках композитора, это непросто. культ, чтобы не звучало совсем разрушительно. Мне кажется, что Развитие Стравинского не было полностью аутентичным, и этот постоянный Ламберт был прав, когда говорил, что Стравинский главным желанием Винского было оставаться модным и сдержанным. стихосложение. Мне кажется, в этом явно присутствует элемент искренности, желание, чтобы его считали великим композитором, а не стремление стать, насколько это возможно, полноценным человеком. Эта неискренность может быть не совсем осознанной; по неровной линии его развития становится ясно, что Стравинский - выдающийся художник.

исключительно внушаемый человек. (И, читая беседы с Робертом

Крафтом, можно заподозрить, что мистер Крафт, возможно , и есть тот самый Свенгали, который стоит за некоторыми из его последних метаморфоз фосес.) Но это, несомненно, делает невозможным всерьез рассматривать утверждения о том, что он, в конечном счете, является “великим полководцем”. позер’.

И все же все это лишь для того, чтобы сказать, что Стравинский, вероятно , однажды попадет в галерею второстепенных композиторов, куда входит и его учитель Римский-Корсаков, и, вероятно , сам Шенберг. Это не значит, что его музыка не имеет собственной подлинной ценности; просто в настоящее время эта ценность сильно переоценена.

Проблема, поставленная в начале этой главы, теперь предстает в новом свете. Последователи Шенберга, Хиндемит и Стравинский могут видеть только то, что эти художники были совершенно искренни; они также могут отметить, что они были сопутствующими опытные музыканты, а не просто бунтари. (Шенберг и Хинде Мит написал классические учебники по музыкальной композиции, а Стравинский также написал книгу “Поэтика музыки’.) Их оппоненты, с другой стороны, в основном осознают нелепую таинственность, которая окружает эти фигуры и которая объясняется главным образом интеллектуальным снобизмом. Принципы композиции Шенберга оправданы, потому что во многих случаях они позволяли создавать впечатляющую музыку; то же самое относится и к Веберн и Берг. Но нелепо притворяться, что там потому что серийная музыка имеет общую и универсальную ценность, а несерийные композиторы демонстрируют свою легкомысленность. Джойс писал рукопись “Поминок по Финнегану” разноцветными чернилами на разноцветных листах бумаги; это не значит, что этот метод должен стать обязательным для всех серьезных писателей. Самое большее, что можно сказать, это то, что серийная музыка требует довольно серьезного подхода к сочинению и, следовательно, может помочь отличить овец от козлищ. Но это ничего не гарантирует.

Худшим аспектом всего этого является то влияние, которое оно оказало на молодых композиторов, которые проглотили свой сериализм так же жадно, как писатели тридцатилетней давности проглотили своего Джойса,

Элиот и Пруст, и которые в некоторых случаях считают, что подлинное происхождение требует от них пойти “дальше Шенберга” (поскольку, по их утверждению, Шенберг проявил консерватизм в сохранении любого рода ‘масштаба’). Недавно был опубликован сборник интервью с британскими композиторами, начиная от Джона Айрленда и заканчивая Питера Расина Фрикера и Александра Герра, который демонстрирует тотальный раскол, существующий в музыкальном мире. Таким образом , интервьюер (Мюррей Шейфер) может начать свое интервью с Герром (родился в 1932 году) ошеломляющим замечанием: “По сравнению с вашими европейскими современниками вас можно назвать ” реакционером”. Ваша музыка обязана Шенбергу больше, чем Веберн: ’ (Герр разумно отвечает, что ценность позиции com

не зависит от того, экспериментальная она или нет, и что экспериментализм был сильно преувеличен.) В результате симпозиум произвел любопытное впечатление книги по философии, написанной смесью воинствующих атеистов и фанатичных католиков.

Вряд ли стоит винить в этом молодых композиторов. Потребность в какой-то дисциплине, как правило, ощущают все здоровые умы, и если старшие догматично уверяют их , что Шенберг, возможно, величайший композитор из всех, неудивительно , что они приходят к пониманию того, что сериализм - это единственный серьезный способ сочинять музыку. В результате экспериментальная музыка становится ответвлением музыкального мейнстрима, скорее похожим на джаз, и ее приверженцы заявляют, что их метод - единственный верный путь к спасению.

Все это - результат не музыкальных теоретизирований Шенберга, Стравинского и Хиндемита, а систематической переоценки этих интересных второстепенных композиторов.* (Еще один пример - постоянное использование слова “величие” в связи с Бриттеном .) Результатом такой переоценки является то, что Споры, как правило, доходят до крайностей, и Генри Плезантс может с негодованием отзываться о “двенадцатитоновых отклонениях

Булеза”

* На момент написания этих строк я обнаружил в некрологе Комментарий Хиндемита о том, что его “Гармония мира” потерпела неудачу, “а вместе с ней потерпели неудачу и притязания Хиндемита на великую величие, достигнутое в его время только Шенбергом и Стравинским’.

и Ноно (ни один из них не является сериалистом), а затем продолжает утверждать, что американская музыка двадцатого века, включая джаз и мюзиклы, в корне более ценна, чем европейская это “серьезная” музыка того же периода; в то время как, с другой стороны, такой композитор, как Сибелиус, игнорируется в нескольких авторитетных изданиях о музыке двадцатого века* и больше не звучит в третьей программе Би-би-си.

Конечно, в аргументации мистера Плезантса есть фундаментальная ошибка . Совсем нетрудно показать, что Бетховен неизбежно уступил место Вагнеру, который, в свою очередь , уступил место Брукнеру и Малеру, которые заложили основу для музыки двадцатого века, и поэтому музыка двадцатого века оказалась в тупике, из которого нет выхода, нет возможного пути для творческого развития. Вспоминается , как литературные критики сороковых годов точно так же спорили о романе и поэзии и в конце концов указали на нехватку выдающихся писателей со времен Джойса и Элиота, чтобы доказать правильность своего диагноза. Литературное возрождение пятидесятых годов, в Америка, как и Европа, доказала, что настоящей проблемой было отсутствие писателей, которым было бы что сказать. То же самое можно сказать и о музыке. Традиции важны; они могут позволить второстепенному композитору создать крупное произведение. И наоборот, отсутствие традиций (или наследование отжившей традиции) порождает “гонку за оригинальностью”, которая может помешать серьезному композитору встать на ноги. (Мне кажется, это справедливо и в

отношении Типпетта.) Но в конечном итоге обычно великий композитор создает ту традицию, которая ему нужна, или создает ее из разрозненных материалов других эпох. Если музыка той или иной эпохи разочаровывает, то это скорее из-за отсутствия музыкантов , которым есть что сказать важного, чем из-за того, что музыкальная традиция ослабла. Возможно, во всем виновата история, но исправить это могут только те, у кого хватает смелости быть субъективными

.

* Например, в “Музыке двадцатого века” под редакцией Ролло Майерса (Calder, 1960), его имя даже не упоминается в указателе. Европейская музыка двадцатого века “Пеликан” - еще один пример.

4

Трагедия Бартока

ИЗ всех крупнейших композиторов двадцатого века Бартока , безусловно, труднее всего оценить. Причина звучит так: ядовитый: его музыка слишком проста для понимания. Когда он умер в В Америке в 1945 году, после долгих лет лишений и болезней, ситуация внезапно изменилась в пользу его музыки; появились новые записи , и в течение десяти лет он, похоже, занял то положение, которое в середине тридцатых занимал Сибелиус. (Это, вероятно, привело бы Бартока в восторг, особенно если бы он знал о реакции на Сибелиуса; финский композитор, похоже, был одной из его антипатий.) Критики не замедлили заговорить о “трагедии” его последних лет и безразличии публики, в результате чего публика поспешила послушать его музыку и нашла ее приятной.

Действительно, трудно понять, почему его музыке потребовалось так много времени, чтобы завоевать признание. Есть несколько “трудных” произведений - некоторые квартеты, соната для скрипки соло. Но большинство других не представляют

сложности, если усвоить идиому Бартока; а некоторые, такие как Танцевальная сюита и дивертисмент, не менее интересны. опосредованно привлекательный, как венгерские танцы Брамса. То Произведения, которые большинство критиков, похоже, единодушно считают его лучшими - Соната для двух фортепиано и ударных, Музыка для струнных , Перкуссия и “Челеста”, скрипичный концерт - такие же яркие и почти так же легко усваиваемые, как у Дворжака или, по крайней мере, у его друга и современника Кодали.

В чем же тогда заключается сложность оценки музыки Бартока? Проблема заключается в слове “оценивающий”. Некоторые композиции позеры являются “интимными”, и по этой причине с ними легко познакомиться; Я сомневаюсь, что именно поэтому многие люди начинают ценить музыку Шопена или Шумана. Другие менее интимны, но их музыкальная индивидуальность проявляется достаточно отчетливо, как в случае с Beet Ховен или Вагнер. Другие могут казаться настолько безличными, что это

Слушателю необходимо достаточно долгое знакомство, чтобы почувствовать связь между музыкой и тем , что хотел “сказать” композитор.

Что касается Бартока, то проблема заключается в том, чтобы получить хоть какое-то представление о творческом процессе композитора. На человека может произвести впечатление звучание и яркость, скажем, скрипичного концерта, но когда все заканчивается, он не уверен, что ко всему этому относиться. Несомненно, большинство крупных скрипичных концертов производят такое впечатление при первом прослушивании, и все же даже при первом прослушивании произведений Берга, Хиндемита или Стравинского можно получить смутное представление об основной цели музыкальной личности, стоящей за концертом. Каким-то образом Барток говорит все и в то же время заставляет задуматься, было ли что-то сказано. Эффект получается очень странный. Музыкальный язык ни в коем случае

не является ‘трудный” в том смысле, что Шенберг или Веберн могут быть трудными людьми. культ; и все же, когда пытаешься подвести итог, кажется , что это иностранный язык.

Творчество Бартока мало что говорит нам об этом человеке. Как и творчество Бита Ховена, оно удобно делится на три периода. Ранний период - экспериментальный, и иногда кажется, что музыка создавалась скорее для эффекта, чем для выразительности. Барток среднего периода - интеллектуал, его музыка сложна и трудновыполнима. На Барток последних десяти лет новая простота; работа становится прямо и непосредственно выразительный. Это период Скрипичного концерта, популярные Третий фортепианный концерт, Концерт для оркестра, и неоконченный Концерт для альта. Конечно, на первый взгляд, здесь прослеживается эволюция, все признаки серьезного и заинтересованного композитора, чей ум никогда не переставал развиваться. Часто отмечалось , что шесть квартетов иллюстрируют это развитие они писались на протяжении всей жизни и были признаны лучшими. считается самым важным произведением камерной музыки с тех пор, как Бетховен. Первая звучит почти традиционно и демонстрирует влияние немецкого романтизма; вторая содержит в себе некую концентрированную сущность народной музыки; третья ” полиритмична” и, кажется, предназначена для проверки изобретательности скрипачей исты; четвертый, все еще трудный, более явно романтичен в

чувство; пятый, один из самых крупных и амбициозных, „еще более лиричен по ощущениям”; шестой кажется относительно простым по структуре и все же каким-то неуловимым - и критик может истолковать эту неуловимость как признак того, что Барток достиг своеобразной сублимации поздних квартетов Бетховена.

И все же даже в первых пяти квартетах Барток остается неуловимым. Можно было бы предположить, что он обладал чем-то вроде Способность Йейтса постоянно развиваться, и что это очень важно это проявилось в его неустанном пересмотре своих средств самовыражения - но что он пытался выразить? Это чувствуется в поздней свекле Ховен, как и у позднего Моцарта, считает, что определенные изменения в технике отражают изменение темперамента, углубление, безмятежность , которые в

случае Моцарта придают музыке определенный вес , не меняя ее основного качества - веселости. Это почти такая же неуловимая перемена, как та, что произошла в голосе Карузо между 1905 и 1920 годами: смягчение, возросшая уверенность. Но не это качество отличает шестую работу Бартока Квартет из второго или третьего. Никто, конечно, не утверждают, что концерт для оркестра (1944), показывает, что “более глубокое” Чем Барток Музыка для струнных , ударных и челесты (1936). Технические изменения достаточно очевидны, но что они означают для творческого духа Бартока?

Много лет назад Эрнест Ньюман высказал пожелание, чтобы каждый композитор каждые три года публиковал сборник прозы или стихов, чтобы смысл музыки становился более очевидным. Слушая музыку Бартока, можно понять, что он имел в виду. Но если у композитора нет склонности чтобы выразить себя в прозе, часто можно многому научиться, читая книги о нем, особенно воспоминания тех, кто хорошо его знал. Книга Эрика Фенби о Делиусе раскрывает то, что никогда не открылось бы при самом близком знакомстве с музыкой . А в случае с Бартоком этот метод дает интересные результаты.

Барток поразил большинство людей, которые с ним встречались, своей необычностью. очень невыразительный человек, замкнутый и отчужденный. В детстве у него было кожное заболевание, из-за которого он в течение шести лет покрывался язвами.; за это время он так стыдился своей внешности, что

чувствовал себя в своей тарелке только в обществе своей матери. Заболевание в конечном итоге исчезло; вместо того, чтобы стать менее замкнутым, Барток проводил ночи волноваться в случае, если он вернулся - где навер мому это сделал.

В этой истории уже чувствуются прустовские нотки; с самого начала становится ясно, что Барток - один из тех, кому присуще глубинное недоверие к жизни и желание погрузиться в какой-то

внутренний темный мир . И это, похоже, повторяющаяся картина его жизни - мрачное недоверие и уверенность в неудаче, за которой последует катастрофа.

Отец Бартока, директор сельскохозяйственного колледжа, умер , когда ему было семь лет (в 1888 году); его мать продолжала содержать сына, преподавая в школе. Барток был в некотором роде музыкальным гением, проявляя точное чувство ритма в возрасте трех лет. После нескольких переездов семья (теперь уже с сестрой) поселившись в Пожони, Барток учился у Ласло Эркеля, сына венгерского национального композитора Ференца Эркеля (чьи оперы заслуживают большей известности в Англии). Барток также познакомился с Донаньи, который посоветовал ему учиться в Будапеште; Барток переехал туда, когда ему было восемнадцать (отказавшись от стипендии в Венской консерватории - предположительно, его мать все еще помогала ему). Поначалу казалось, что успех может прийти легко. В 1904 году симфония Рихарда Штрауса Кошута была исполнена с большим успехом, и Барток вышел на поклон в венгерском национальном костюме. На этом этапе он, вероятно , подумывал о том, чтобы стать венгерским сметаной. Но год спустя его “Рапсодия” для фортепиано с оркестром была отклонена из-за Премия Рубинштейна - первая из череды неудач и недоразумений взаимопонимание, которое продолжалось до самой его смерти.

В Африке в 1906 году Барток услышал арабскую народную музыку, которая его взволновала; вернувшись в Венгрию, он исследовал венгерскую народную музыку и решил, что в ней есть напряженность и строгость, которые отличают ее от дешевой современной имитации. С этого времени Барток начал собирать народную музыку вместе со своим другом Кодали. Но в том, что касается его собственной музыки, было много неудач. Ни критикам, ни публике не нравился его стиль, а такие произведения, как Allegro Barharo для фортепиано, вызвали бурю негодования. “Аллегро Бархаро” (1911) - одно из первых типично

ТРАГЕДИЯ БАРТА 6К 97

Бартокианские перкуссионные произведения; стиль - драйвовый, резкий и жестокий. Кодали однажды предположил, что эта резкость, возможно , была результатом ярости Бартока из-за того, что тот не смог понять его ‘гендер’ работает. Перкуссионный стиль Бартока - это явно его собственный стиль, хотя он и имеет

некоторое сходство с Ударный стиль Стравинского (самый ранний пример которого, Танец короля Кащея в “Жар-птице” примерно современен “Аллегро Бархаро”). Его происхождение, вероятно , связано с попыткой Сэма отказаться от своего прежнего романтизма, избавиться от своей прежней индивидуальности. Примерно в это же время Шенберг совершил переход от романтического стиля “Ночи художников” к странным звукам “Лунного Пьеро” и пяти пьесам для Оркестр.

В 1907 году Бартоку было присвоено звание профессора фортепиано, а в 1909 году, в возрасте двадцати восьми лет, он женился на шестнадцатилетней ученице. История его женитьбы типична для замкнутого и отчужденного характера Бартока; он провел большую часть дня со своей ученицей, а затем за ужином сказал матери: “Она останется”; мы поженились”. И когда Донаньи прислал ему записку с согласием к сожалению, он был возмущен таким вторжением в его личную жизнь. Четырнадцать лет спустя Барток бросил свою жену ради другой юной ученицы, Дитты, которая стала его второй женой.

Разочарований было еще много: его опера “Голубая замок Бирда, который во многом обязан “Пеллеасу и другим” Дебюсси “Мелисанда” была отвергнута в 1912 году, но это был балет. Деревянный “Принц” имел успех в 1917 году, и замок Синей Бороды последовал за ним. Теперь могло показаться, что Барток наконец-то встал на прямой путь к международному признанию. Но, к сожалению , его коллега, Бела Балаж, был коммунистом, и когда в 1919 году пал коммунистический режим, Балажу пришлось бежать из страны, а Барток был внесен в черный список как попутчик. Его балет “Чудесный мандарин”, похоже, был намеренно задуман как эпатаж буржуа, сюжет кровавый и жестокий. великий пост, повествующий о мандарине, который был убит сутенерами, но согласился умереть только после того, как удовлетворил свое желание с проституткой; на музыку явно повлиял обряд “Весна” (1913) и, возможно, “Скифская сюита” Прокофьева

(1914); она столь же оглушительна и эффектна, как и все, что есть в оркестровом репертуаре. Но никогда не чувствуется, как у Прокофьева, что музыка - это выражение жизненной силы и шумной энергии, в ней царит некая атмосфера болезненной сосредоточенности. И когда сравниваешь его с некоторыми более шумными стихотворениями раннего героя Бартока Штрауса, сразу чувствуется, что Бартоку не хватает определенного качества экстраверсии, экспансивности. Сосредоточенность его музыки обусловлена полным эгоцентризмом.

В период с 1920 по 1940 год он много гастролировал как пианист и приобрел репутацию композитора-авангардиста; он также много работал над венгерской народной музыкой с Кодали. За это время он мало что написал сам; несколько важных произведений - это два фортепианных концерта, кантата Profana, Танцевальная сюита (1923) и Музыка для струнных инструментов, Ударные и Челеста. Политические потрясения беспокоили его; он так сильно ненавидел нацистов, что изъял немецкие тексты из всех изданий своей музыки. В 1940 году, после смерти матери, которая глубоко повлияла на него, он эмигрировал в Америку

вместе со своей второй женой. ,

История его последних пяти лет рассказана в интересной книге. “Обнаженное лицо гения” Агаты Фассетт, ставшей Лучшая подруга Дитты Барток. Даже принимая во внимание возможную несмотря на то, что мисс Фассетт, возможно, была несколько раздражающей и наивной особой, все же кажется, что манеры Бартока в целом были манерами избалованного ребенка. Временами его приступы жалости к себе напоминают героя “Взгляда” Осборна В гневе он возвращается. У меня уже был случай заметить в другом месте, что , по-видимому, в целом верно, что художники, которым приходится пробивать себе путь наверх “с самого низа”, проявляют склонность к оптимизму, в то время как те , у кого все начиналось легко, кажутся предрасположенными к пораженчеству и недоверию к жизни. Барток подтверждает это. Первая встреча Агаты Фассетт с ним, похоже, задала тон их последующему разговору. постоянные отношения. Барток был в восторге от огромного круглого кокосового ореха, потому что никогда не видел такого размера. (На самом деле он был еще в скорлупе, но жена Бартока решила об этом не говорить - типичный пример ее склонности относиться к нему как к ребенку.) Мисс Фассетт призналась, что однажды

видела такой кокос.

нарисована в виде головы краснокожего индейца. Она была поражена мгновенной реакцией Бартока - отвращением и замкнутостью; у него были сентиментальные представления о краснокожих индейцах (хотя до сих пор трудно понять, почему он должен был обидеться на ее замечание).

По словам мисс Фассетт, Барток предстает тщеславным, избалованным и полностью эгоцентричным человеком. В каждом втором предложении встречаются фразы типа “он сказал холодно”, “он сказал с горечью”, “он сказал с тихий гнев’ и т.д. Также становятся очевидными жалость к себе и склонность впадать в отчаяние; Барток, похоже, унаследовал главную черту старухи из “Уксуса” Бутылка в сказке. Его чемоданы не прибыли в Америке, где хранится большая часть его коллекции румынских народных песен. Барток отказался утешаться по этому поводу и не стал наводить справки, предпочитая считать, что ничего нельзя сделать. Но когда чемоданы в конце концов прибыли. Мисс Фассетт записывает, что Барток лишь на мгновение рассеял свои тучи пессимизма ; затем он заявил, что с таким же успехом они могли бы никогда и не появиться, поскольку ему негде их хранить.

Рассказ мисс Фассетт слишком длинный, чтобы суммировать его здесь, но трудно испытывать к Бартоку большую симпатию. Даже если допустить , что он был расстроен тем, что его выдворили из Венгрии, ему , похоже, все равно нравилось видеть вещи в их худшем свете. Когда Мисс Фассетт нашла удобную и тихую квартиру для Барток даже не удосужился сказать ей спасибо; все, что он мог сделать, это объяснить, что она постирала венгерский гобелен и поэтому не позволила ему определить, откуда он взялся, по запаху. Когда Бартокс провел несколько месяцев с мисс Фассетт в ее летнем доме, где Барток относился к ней как к незваному гостю и ворчал из-за шума электрогенератора. Снова и снова его нападки на хозяйку дома заставляют вспомнить Герой-психоневротик Осборна. Дитта Барток, похоже , отчасти переняла нервное напряжение своего мужа, и из более поздних фрагментов книги становится ясно, что временами она становилась явно параноидальной. Похоже, они довели мисс Фассетт до такого состояния, что она постоянно испытывала угрызения совести даже из-за своей нужды-100 КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ

я хочу помочь им. В то же время она явно восхищается Бартока до такой степени, что она преклоняется перед ним, и она сообщает о его раздражительном ворчании, как будто это еще одно подлинное выражение описание ‘обнаженного лица гения’.

Очевидно, что мисс Фассетт считает Бартока своего рода мистиком. Хотя, по-видимому, он считал людей нетерпимыми способный и с трудом выносивший вежливость по отношению к ним, он разглагольствовал о животных, особенно о лошадях и коровах, и мог загадочно рассуждать о навозных жуках и личинках в трупах. Из книги мисс Фассетт очень трудно понять, насколько искренним было все это и насколько это было просто еще одним выражением его тоски по венгерской сельской местности. Очевидно , что чувства Бартока к своей стране глубоки и интенсивны, но Из рассказа мисс Фассетт настолько ясно видно, что он любил предаваться своим эмоциям, что невольно начинаешь сомневаться в них всех. Тоска по дому - вполне приемлемая эмоция, даже если она не подходит философам; но у Бартока она снова болезненно острая, напоминая об избалованном ребенке. Он винит жизнь за то, что в ней не все гладко и легко, и вымещает обиду на самых близких, в то же время все глубже погружаясь в свой пессимизм, как будто может каким-то образом досадить судьбе. Вся эта выставка, к которой поначалу относишься с симпатией, в конце концов начинает раздражать. Если Барток действительно был мистиком по натуре, тогда ему, конечно, следовало бы быть менее вспыльчивым и раздражительной, чем он был на самом деле. Уильям Блейк и Якоб Беме получили гораздо меньше признания и признательности, чем Барток, но оба сумели сохранить жизнерадостность.

Все это, конечно, не означает, что Барток не был великим композитором. Большинство великих писателей нашего столетия были в высшей степени невротичными - на ум приходят Пруст, Джойс и Д. Х. Лоуренс . Но это, несомненно, означает, что если он и был великим композитором, то его величие было совершенно иного рода, чем у Бетховена. Сам Бетховен был в высшей степени разочарован приятный мужчина и, без сомнения, какая-нибудь современная Агата Фассетт мог бы написать язвительную книгу о его дурных манерах, неблагодарности и так далее. Но хотя недостатки свеклы люди, несомненно, достойны сожаления — какими бы сентиментальными они ни были

скажем, он был бы более великим человеком без них - большинство из них можно понять в свете того напряжения, в котором он жил, его глухоты, уродства, социальной неотесанности, одиночества. И в Бетховене совершенно отсутствует жалость к себе. Когда его игра заставляла плакать его друзей, Бетховен заметил: ” Глупцы… Они не художники. Художники сделаны из огня: они не плачут”. Это различие довольно фундаментальное, самое фундаментальное, какое только может быть между двумя человеческими существами.

Возможно, что определенное внешнее сходство стилей побудило некоторых критиков сравнить Бетховена и Бартока. Стиль Бартока иногда описывали как “жесткий”, “мускулистый”, чтобы подчеркнуть отсутствие в нем романтизма; Бетховен также поражал своих современников жесткостью и неромантичностью. Можно сказать , что оба их стиля “напористые’. Но, сказав это, становится ясно, что самоуверенность Бетховена - это всего лишь проявление его личности, так сказать, ее внешняя сторона. Первое впечатление звучание его музыки отличается твердостью и силой; но вскоре начинаешь открывать для себя других Бетховенов; есть Бетховен -лирик, Бетховен-рапсод, Бетховен-пасторалист, предшественник симфоний Брукнера; наконец, есть Бетховен - мистик. У Бартока нет аналога внезапным мелодиям, которые рождаются как чистое жизнеутверждение, естественным, как пение птицы, и, прежде всего, нет аналога Бетховену из “Heilige Dankgesang”. Барток, кажется, никогда не сдается. Шестой квартет иногда напоминает Бетховена из последних квартетов, особенно в безмятежной заключительной части; но сравнение показывает, насколько невыразителен Барток в сравнении с ним. Он не только никогда не скрывает своих чувств, но, похоже, хранит их в каком -то банковском сейфе. Поверхность его музыки всегда технически безупречна. впечатляет, поскольку поверхность “Улисса” Джойса всегда впечатляет технически, но человеческое существо Бартока никогда не проступает наружу.

Я уже приводил Джойса в качестве сравнения в другом месте, когда говорил о Шенберге. С точки зрения экзистенциального

критика, одна из самых интересных черт Джойса - это то, как он благодаря одной лишь дисциплине превратился в крупного писателя. То

ранний Джойс был откровенен и пел сентиментальные песни Ирландские песни; дублинское литературное сообщество сочло его самомнение и неуклюжесть неприемлемыми, и Джойс, бормоча что-то себе под нос, отправился в изгнание. Я покажу им". Он действительно показал им; более того, он навсегда показал всем художникам, чего можно добиться, сосредоточив всю силу воли на создании великой книги. Но что больше всего интересует экзистенциального критика, так это не выдающиеся достижения "Улисса" или даже "Поминок по Финнегану", а тот факт , что эмоциональный мир раннего героя Стивена идентичен эмоциональному миру писателя Сима. Один из самых трогательных отрывков "Поминок" - это выражение Симом своего кредо (в исполнении Мерсиуса, стр. 193); но, по сути, это говорит не больше , чем Стивен Дедал в конце "Портрета молодого человека". Художник в молодости. Бык Маллиган был прав, когда говорил Хейнс в "Улиссе", что Стивену никогда не передать аттическую ноту, радость созидания ("Блуждающие камни", раздел 16). Джойс навсегда заперт в своем чрезвычайно субъективном мире; он никогда не сможет творить, забыв о себе, как Толстой или Гете; чтобы хорошо писать, он должен писать о себе, соотносить все с самим собой.

То же самое, по-видимому, можно сказать и о Бартоке. Из произведений , широко известных публике (то есть доступных в записи), только ранняя фортепианная рапсодия и Первый квартет демонстрируют "открытую" индивидуальность. Обе эти работы, как правило, отвергаются Поклонники Бартока в юности. Но "квартет", по крайней мере, является одним из его самых привлекательных произведений; в нем чувствуется юношеская энергия и оптимизм, которые он так и не смог вернуть. Ему исполнилось двадцать семь лет, спустя три года после его первого

разочарования из-за отказа от фортепианной рапсодии; но барьеры , похоже, еще не преодолены, и в музыке есть лирическое течение и немного позднего перкуссионного стиля, за исключением самого конца. В течение следующих десяти лет Барток примерял различные ‘маски’. Как всегда, когда романтическая личность намеренно подавляет свой романтизм, в ней присутствует скрытая склонность к насилию. В синем замок Бирда мы находимся в неоднозначном полумире Мейтера линка и Дебюсси (обработка Балажа была основана на пьесе Метера линка), но освещена болезненно-красным светом. В Чудесном

Мандарин, болезненный сон превратился в кошмар. В балете “Деревянный принц” (первый успех Бартока - опять же в сотрудничестве с Балажом) сама история, несмотря на некоторые любопытные болезненные штрихи, наполнена сиянием и оптимизмом. В нем рассказывается о принце, который влюбляется в принцессу; она отвергает его, но ее сразу же привлекает его деревянное изображение, которое оживляет фея (здесь появляется болезненный элемент). Но когда принц засыпает , лес оживает по приказу феи и наполняет принца новой жизнью . Теперь принцесса преследует его, когда он убегает.; она унижается перед ним, и он, наконец, заключает ее в свои объятия. Барток облекает эту легенду о рабстве человека в музыку, напоминающую музыку Стравинского из Жар-птица и Петрушка. Но очевидно, что ему больше по душе ранняя часть балета, когда он описывает символическое разочарование принца (в котором есть что-то от сна в стиле Кафки), чем описание счастья влюбленных в конце. Также ясно, что Барток никогда не захватит ‘Аттическая нота, радость созидания’. В связи с этим балетом. Серж Моро проницательно говорит о “компенсаторной психической активности, которой не должно быть”… удиви нас в человеке, который одновременно мучается и движим фундаментальным внутренним дуализмом’.

Хотя между 1920 и 1935 годами объем творчества Бартока сокращается, в этот период появляются некоторые произведения, которые обычно называют его шедеврами: прекрасная вторая соната для скрипки и фортепиано, кантата “Профессор Ана” (по мотивам сказки о девяти сыновьях дровосека, которые превратились в оленей)., в Музыка для струнных, ударных и челесты. Первые два концерта для фортепиано с оркестром также

относятся к числу наиболее характерных произведений Бартока. И все же, хотя стиль Бартока в настоящее время полностью сформировался, эти произведения вызывают больше недоумения, чем все, что было создано ранее. В определенном смысле они напоминают позднюю музыку Стравинского, в которой используются серийные приемы; это, безусловно, музыка, и технически совершенная музыка; но о чем это говорит? (Иногда звучание немного напоминает Стравинского, в моно сына лог в кантате “Профессор Анна”, например.) Одна из главных особенностей музыки Бартока, от “Синей бороды” до “Кона”.-

certo для оркестра - это чередование удивительно приглушенных па мудрых с шумными напористыми. В “приглушенных 5 пассажах ” Барток, похоже, полон решимости сохранить музыку в минорной тональности, сделать ее двусмысленной, как будто он полон решимости не попасть впросак, сделав какое-либо определенное заявление. Затем, словно желая доказать, что он может быть таким же решительным, как и любой другой, когда захочет, он исполняет потрясающие ударные пассажи. (Эта технология особую изюминку можно отметить в сонате для двух фортепиано и ударных.) И все же возникает ощущение ловкости рук, как будто умный политик, который, казалось бы, дает прямой ответ на прямой вопрос, но при этом умудряется вообще ничего не сказать . В его манере чувствуется напористость, но что она утверждает?

Эта тенденция связана с другой характеристикой, которую иногда разделяет и Хиндемит. Хиндемит может начать свое произведение (например, симфонию “Гармония мира-5”) с захватывающего заявления, но в течение пяти минут мы просто слушаем монотонный голос Хиндемита, сплетающий звуковые узоры , которые, несомненно, представляют интерес для изучающего музыку, но которые кажутся на удивление однообразными для слушателя. Барток тоже может начать с этих захватывающих высказываний, как в скрипичном концерте или

третьей части Сонаты для двух фортепиано, но уже через несколько минут к нему возвращается неоднозначный Барток; в музыке узнаваем Барток, то есть она следует техническим приемам, которые мы узнаем как его собственные, и и все же каким-то образом содержание остается неуловимым.

Несколько лет назад была выпущена довольно плохая запись кантаты Pro - fana (на американском лейбле Period) с участием Pro кантата Кофиева “Ваше здоровье” (написанная в честь шестидесятилетия Сталина) на другой стороне, и контраст подчеркивает это ощущение невыразимости Бартока. “Здравица” Прокофьева, соч. 85, - одно из его популярных произведений, которое можно отнести к категории “Александр Невский” и Седьмая симфония; в ней есть одна прекрасная мелодия, которая длится четверть часа. И все же в ней есть ощущение “открытости”; она выражает то, что должна выражать, не создавая никаких барьеров между слушателем и композитором. Работа Бартока была бы

по большинству стандартов он считается во всех отношениях более важным, чем Творчество Прокофьева - и так оно и есть. Здесь Прокофьева можно обвинить в фальшивой простоте и наивности. Тем не менее, невозможно не почувствовать, что Прокофьев говорит от своего имени, своим собственным голосом, так же раскованно, как Моцарт, в то время как Барток скрывается за какой-то великолепной маской мастерства, как актеры древности за своими личинами.

Проблема, о которой человек постоянно осознает, читая Книга Агаты Фасетт называется “Был ли Барток настоящим мистиком или псевдомистиком?”. Это тесно связано со всем вопросом о “маске” Бартока. Мисс Фассетт была готова впечатлиться , когда он заговорил о “теплом дружелюбном запахе спящих лошадей и коров”, о своих чувствах к бедным крестьянам, страданиях животных и т.д. Но большую часть времени его причуды кажутся просто средством, с помощью которого можно победить мисс

Фассетт. Например, когда мисс Фассетт нашла ему квартиру и помогла обставить ее, Барток неохотно признал, что это “поистине чудо”, как ей удалось обставить ее за такие небольшие деньги и за такое короткое время, а затем сразу же добавил: “И все же та легкость, с которой вы это сделали это кажется мне каким-то аморальным.’ Затем он пускается в сентиментальные рассуждения о бедных венгерских крестьянах, которые вынуждены сами изготавливать мебель по частям. Казалось, ему никогда не приходило в голову, что это не имеет никакого отношения к достижениям мисс Фассетт. Если у чего-то и была темная сторона, на которую стоило обратить внимание, то Барток вынюхивал ее до тех пор, пока не находил.

Точно так же Барток заявлял, что он большой любитель животных, и был в ярости на мисс Фассетт, когда гладильная-доска рухнула и раздавила котенка; он забрал остальных котят с собой в Нью-Йорк. Когда в конце концов они заболели и умерли, мисс Фассетт подарила Бартоку еще одного котенка, но он отказался проявлять к нему какой-либо интерес. Дитта так отозвалась о новом котенке: “Мне больно видеть, какой он хороший и как тяжело ему приходится работать ради маленькой любви. Он чувствует себя таким неуверенным и всегда немного напуганным” - Позже этого котенка отдали, и я

вскоре он сбежал от своих новых владельцев и, вероятно, умер в центре Нью-Йорка. Любитель животных Барток не хотел

продолжать дарить любовь незнакомым кошкам. Это наводит на мысль, что любовь Бартока была не чем-то естественным, а перевернутой формой любви к себе, порождением гордости и эгоизма.

Таким образом, представляется возможным, что рассуждения Бартока о жизни в куче коровьего навоза были просто еще одной сложной эмоцией, вызванной тоской по дому, желанием произвести впечатление и неприязнью к городской жизни. (Еще

одним признаком романтизма Бартока была его антисовременная изм, такой же эмоциональный и расплывчатый, как средневековье Морриса.)

Эти вопросы подводят нас к сути проблемы художественного творчества. Основным импульсом, стоящим за любым искусством, является потребность художника расширить свою индивидуальность. Это похоже на то, как если бы у художника был своего рода внутренний бульдозер, расширяющий основы его мышления, и расчищенный мусор стал бы произведением искусства, побочным продуктом внутреннего процесса. Возможно, это было бы не так с Гомер или исполнители старинных баллад, которые испытывали то же стремление к творчеству, что и хороший плотник или резчик по дереву, когда они работают своими руками. Но это, безусловно, относится к большинству романтических и постромантических произведений искусства. Романтика, как отмечал Ницше, - это особый вид творчества. лживо предрасположенный к отвращению к самому себе, которое может дойти до такой степени, что Ван Гог пытается отрезать себе ухо, а Андреев простреливает себе руку. Это означает, что романтик стремится выразить себя таким образом, чтобы, по возможности, его собственный голос звучал для него непривычно. Отсюда опыт Рембо он научился по-новому использовать язык; затем, когда даже это не смогло избавить его от отвращения к самому себе, намеренно облекся в новую, склонную к саморазрушению личность, из которой поэт был исключен. Тот же мотив лежит в основе лингвистических новаций Джойса и в основе создания Шенбергом двенадцатитоновой техники.

Барток обратился к прошлому за своей ‘странностью’. Агата Фассетт цитирует его слова о том, что в детстве у него было “осознанное Несс быть ограничены в определенных неудобно Боун Дарис’ - его собственная личность. Он также описал свое первое экс опытом арабской музыки. ‘Я зашел в темную и грязную гостиницу и, радуясь возможности откинуться на спинку стула и отдохнуть, чуть не заснул в этой затхлой , тяжело пахнущей атмосфере. Но все же. как только я обнаружил, что нахожусь

я полностью проснулся, вздрогнул и насторожился, когда до моих ушей донеслось пение группы стариков. Я едва мог видеть сквозь дымную завесу в другом конце комнаты. Слушаю их песни и незнакомые арабские слова, Я был потрясен чем-то настолько важным для меня, что Я сразу понял, что за этим нужно будет проследить и изучить все до конца, даже если на это уйдет вся моя жизнь время.' Это был язык, который, если бы он только смог его выучить, дал бы ему совершенно другой голос. До сих пор (это было в 1906 году) на его музыку оказывали влияние Штраус, Эркель и Лист; эта музыка могла придать его языку привкус оригинальности. Пожалуй, одной из особенностей венгерской крестьянской музыки, которая произвела на него наибольшее впечатление, была ее лаконичность и свобода от орны мент. (Большая часть народной поэзии также отличается предромантической лаконичностью; сравните, например, шотландскую балладу "Елена из Кирконнела" с ее многословной и бессвязной версией Вордсворта.) Мне показалось, что это отличный язык для выражения нового анти-романтизм. Этот элемент стал главным в стиле Бартока и является аналогом бартоковской двенадцатитоновой системы. В результате музыку Бартока легко узнать по нескольким тактам, а поскольку его язык ближе к обычной тональности, чем у Шенберга или Стравинского, большая часть его музыки сразу же бросается в глаза, приобретает уникальный вкус и вполне заслуживает своего места в концертных репертуарах. Трудности возникают, когда речь заходит о том, чтобы оценить заслуги Бартока как композитора . Уникальный язык - это очень хорошо, но крупному композитору тоже должно быть что сказать на нем. Это правда, что музыка никогда не сможет выразить то же самое, что проза; тем не менее, она может выразить развивающееся видение мира композитором и химические изменения в его собственной личности. Стра Заявление Винского о том, что музыка ничего не может выразить, справедливо.

простая уклончивость, попытка обезоружить критику его собственных произведений, которые "ничего не говорят". Музыка Бетховена - это комментарий к его становлению как человека. Какой-нибудь Попытка применить этот стандарт к произведениям Бартока - даже к квартетам - наталкивается на недоумение.

I"Фундаментальный вопрос, поднятый музыкой Бартока, - это

вопрос, который уже неоднократно поднимался в этом томе: насколько важно для великого композитора быть великим человеком? Казалось бы, самоочевидный ответ заключается в том, что великий композитор должен быть в некотором смысле великим человеком, поскольку композитор - это человеческое существо или его часть. В таком случае, в каком смысле великий художник должен быть великим человеком? Можно возразить, что потребность в величии проявляется только тогда, когда он творит; но если это так, то как это связано с остальными чертами его личности?

Есть один ответ, который охватывает всю проблему. Отличный жизнерадостность - это форма жизнеутверждения, когда жизнь понимается как “дух”, а не как повседневная деятельность. Когда Уильям Блейк написал:

Ангел, который присутствовал при моем рождении.

Сказано, маленькое создание , сотканное из радости и веселья ,

Иди и люби, не прибегая ни к какой помощи на земле\

он выражал высшую форму человеческого величия. Обыденное сознание, как правило, ограничено одним состоянием или небольшим числом состояний, и, следовательно, разум склонен полагать, что он “знает мир”, тогда как на самом деле он знает только один его аспект. Результатом является скука и жизненные неудачи. Искусство обладает способностью, которой обладают алкоголь и некоторые наркотики, снимать некоторые фильтры сознания, так что мир предстает более разнообразным и интересным, чем можно было бы предположить. Блейк выразил это в крайней форме , когда предположил, что мистицизм - это видение “мира в песчинке “. При достаточном контроле над сознанием песчинка может стать материалом для размышлений

на протяжении всей жизни. Но люди живут в своего рода ментальной смирительной рубашке, даже не осознавая этого; они вынуждены постоянно смотреть в одном направлении, подобно парализованному человеку, стоящему лицом к окну. Великие художники обретают немного свободы, всю жизнь занимаясь дисциплиной и используя языковые средства (будь то язык музыки, живописи или речи).

К сожалению, все люди “избалованы”. В какой-то степени, например любые невзгоды стимулируют их, но всегда наступает момент, когда

они отказываются прилагать больше усилий. Это похоже на усталого ребенка, который требует, чтобы его заслужили. У Бетховена было трудное начало, так что он был ближе к идеалу Блейка - любить “без помощи чего-либо на земле”, то есть испытывать глубинное наслаждение просто от того, что живешь, независимо от того, выбирает жизнь это или нет. Его основные требования к жизни были низкими, а жизнестойкость , как следствие, высокой, потому что ему было легко получать больше, чем он ожидал. Барток с самого начала был гораздо более избалованным. Он провел всю свою жизнь, будучи избалованным женщинами, требуя тотального внимания, тотальной привязанности и получая их. Как и большинство эгоистов, он мало осознавал свою ответственность перед другими людьми; его собственное удовольствие казалось ему важнее всего на свете. (То, что он бросил свою первую жену, когда у него появилась девушка помоложе и покрасивее, по-видимому, подтверждает эту точку зрения.) Учитывая раннюю близость его отношений с матерью, которые сохраняли свою прустовскую напряженность всю его жизнь, ему повезло, что он так и не стал гомосексуалистом; но, похоже, у него развились черты одного из самых неприятных типов гомосексуалистов сексуальная сторона: эгоцентризм и склонность зацикливаться на мелочах. Важно отметить, что Барток так и не стал взрослым. Примечательно , что когда Агата Фассетт описывает его нечастое хорошее настроение, она всегда отмечает его детскую непосредственность качество, импульсивная улыбка (сохраненная в качестве награды для его женщин фолк), склонность делать или говорить все, что взбредет ему в голову. Барток был очень далек от того, чтобы любить без всякой помощи на земле; все должно было быть

именно так, иначе он дулся. Создается впечатление, что он, как ребенок, постоянно искал виноватых в своих несчастьях. В конце концов, у него были все основания для того, чтобы быть достаточно жизнерадостным. Ранее он неоднократно бывал в Соединенных Штатах, так что это была не совсем чужая страна. Его ждала работа в Колумбийском университете, хотя поначалу казалось, что это продлится всего шесть месяцев. (На самом деле он Все еще занимал эту должность после своей смерти.) Возможно, его музыка и не получила широкого признания, но большая ее часть была записана на пластинках, и у него были довольно частые возможности послушать ее по радио или на концертах. Несмотря на это, он не имел представления о том, как воспримет ее аудитория; и когда доброжелательный друг

мягко упрекнул его в том, что он проводит целые концерты Бартока, посчитав, что это доказывает, что он - забытый и неправильно понятый гений. У него было много друзей-музыкантов, готовых помочь распространить его репутацию и исполнять его музыку. В целом, несмотря на незначительные неудобства, у него были все основания испытывать благодарность к принявшей его стране и ожидать еще больших выгод (на момент его смерти его репутация стремительно росла). Вместо этого он, похоже, впал в состояние раздражительной апатии, которая в конечном итоге довела даже его преданную жену до паранойи.* Трудно не думать, что его болезнь была в какой -то степени психологической; он напоминает одного из тех африканских дикарей , которые, как считается, способны сесть и умереть, просто взглянув на него. останавливая все жизненные импульсы.

После его смерти возникла легенда о ” трагедии Бартока”. Американцев обвиняют в том, что они пригласили этого гениального человека в свою страну, как ранее пригласили Шенберга, а затем позволили ему фактически умереть с голоду. Факты едва ли подтверждают это. Барток был на редкость недружелюбным человеком; его отчужденный и раздражительный характер почти не требовал помощи. На самом деле он получал щедрую помощь и поддержку. Он был не старым человеком, когда приехал в Америку — всего сорок девять лет. О том , чтобы начать все сначала, даже не могло быть и речи, поскольку он был хорошо известен как концертирующий пианист. Вместо этого он предпочел вести себя так, как будто злой рок разрушил его жизнь, а весь мир был в заговоре. Настоящая трагедия Бартока произошла в детстве, когда мать избаловала его, заставив думать, что он - центр вселенной. «

Два мистика - Скрябин и Блох

ˆ • Два человека, чьи имена указаны выше, в настоящее время настолько немодны, насколько это вообще возможно. Большинство основных произведений Скрябина даже недоступны в Англии., Н хотя произведение, которое иногда считается шедевром Блоха,- * Фортепианный квинтет, насколько мне известно, отсутствует ни в одном каталоге грампластинок в мире.

/} Случай со Скрябиным довольно странный. Пятьдесят лет назад один из

весьма уважаемый английский музыкальный критик Иглфилд Халл (Eaglefield Hull) написал книгу, в которой он считает само собой разумеющимся, что Скрябин был, без всяких оговорок, одним из величайших имен в музыкальной истории в наши дни любой критик, который хотя бы намекнул на это, продемонстрировал бы Смелость, граничащая с безумием.

у Александр Скрябин, самый противоречивый мюзикл Эта личность начала двадцатого века родилась в День Рождества Христова в 1871 году. Его мать вскоре умерла от чахотки, и он Меня воспитывала тетя, которая его баловала. Он был маленьким, 4; бледным, хрупким и красивым; с самого начала в нем проявлялись признаки музыкального таланта. Казалось, что 4 Скрябину суждено было стать баловнем судьбы. Его экстраординарный в-Интеллект вызывал у него безграничное восхищение. Его отправили в 4-е военное училище, но оно ему очень нравилось. Влиятельный ре-лативы обеспечили ему освобождение от строевой подготовки; его необычные личные-несмотря на свою женственность, он снискал любовь своих товарищей-кадетов . В возрасте двенадцати лет он решил сделать карьеру в музыке; как обычно, он добился своего и был отправлен в Московской консерватории, где одним из его сокурсников был В.С. Рахманинов. Он был раздражающим и несколько избалованным учеником ®, который мог с первого взгляда сыграть самую сложную музыку, но который мог 9w: не утруждать себя упражнениями, заданными его профессорами. Когда ему было отказано в просьбе работать меньше (что, по словам Рейча-Jlfj) Манинов был удовлетворен) он покинул консерваторию в восторге.

Когда у него парализовало правую руку, казалось, что его надежде стать пианистом пришел конец; но он сумел восстановить ее благодаря постоянным упражнениям и в конце

концов стал одним из самых известных пианистов Европы. Все давалось ему легко. Он любил музыку Шопена, и его ранние фортепианные произведения были не более чем подражаниями Шопену. Однако они заслужили похвалу серьезных критиков, и в двадцать с небольшим лет его имя стало известно небольшой, но взыскательной публике. У него было несколько любовных романов и несколько разочарований в любви, затем в возрасте двадцати шести лет он женился на молодой пианистке. У них родилось двое детей, и около года им было довольно тяжело , хотя Скрябин нашел работу преподавателя в Консерваторию. Ему не нравилась рутинная работа, он хотел заниматься творчеством. Это был невысокий щеголеватый мужчина, который носил экстравагантные модные жилеты и маленькую остроконечную бородку. Философией и религией он интересовался не меньше, чем музыкой; он читал Ницше, Достоевского и Соловьева - замечательного писателя. Русский мистик - и мечтал каким-то образом объединить филона софи, литература и музыка. Фортепианный концерт был еще каким-то какой шопеновский, в то время как первая симфония была скорее Вагнерианец. Одним из его первых по-настоящему индивидуальных произведений стала масштабная Третья фортепианная соната, завершающаяся великолепной кульминацией.

Он решил попутешествовать, и ему помог богатый ученик, который предложил ему ежегодное пособие на столько, сколько ему будет нужно. Другой поклонник, Беляев, также пожертвовал много денег на благотворительность. в течение следующих нескольких лет. Скрябин смог жить на берегу Женевского озера, в Везеназе, и работать над своими странными идеями и над музыкой, которая должна была их выразить. Первым из этих произведений стала Третья симфония, или Божественная поэма. Как и большая часть его ранней фортепианной музыки, эта музыка полна напряжения и чувственности; она основана на “Тристане и Изольде”, но в ней нет Мелодический порыв Вагнера. Скрябин пришел к убеждению, что он был Мессия, и даже произнес проповедь волнам озера Женеву с парохода. К ним приехала погостить красивая молодая сестра его ученика Бориса Шлезера, Татьяна, которая стала его горячей ученицей. Вскоре она стала любовницей Скрябина.

ДВЕ ЗАГАДКИ

Y ‘

; «|»я:

Я

f

%

- если”’

Ш‘.

Скрябин решил уйти от своей преданной жены и жил с Татьяна, несмотря на то, что его жена пожертвовала ради него своей карьерой, родила ему детей и полностью посвятила себя его музыке и его благополучию. Он сказал ей, что его судьба - одиночество, и уехал в Париж. Татьяна быстро последовала за ним. С невероятной преданностью его жена продолжала посвящать себя его музыке; она стала профессором фортепиано в консерватории и дала множество концертов его музыки.

Концертное турне по Америке сначала было успешным, но затем обернулось провалом, когда приехала Татьяна; пуританские американцы были шокированы их отношениями. Вернувшись в Россию, Скрябин стал одной из самых противоречивых фигур своего времени. Он верил, что человечество близко к некоему великому апокалипсису, когда дух окончательно победит материю и человек станет богом. Это должно было быть достигнуто путем объединения музыки, религии и всех других искусств. Скрябин написал бы великую “мистерию”, которая должна была быть исполнена когда-нибудь где-нибудь в храме он основал бы своего рода религиозную колонию для истинно верующих. Его музыка становилась все более бурной и неистовствующей. Его четвертая симфония, “Поэма экстаза”, была

еще более чувственной, чем “Божественная поэма”. Это показывает некоторые ограничения музыкальных идей Скрябина. У него всего одна нота: экстаз; произведение пытается вызвать продолжительный сексуальный оргазм; но для случайного слушателя, то есть для слушателя, который не желает привносить в музыку свой собственный нервный экстаз, оно звучит как чуть более чувственный Delius, в котором почти нет мелодии . Это самая крайняя грань чистой романтической музыки, которую только можно себе представить по сравнению с Гайдном и Моцартом. И трудно представить, как возможно какое-либо развитие.

Скрябин создал еще одну симфонию “Прометей”. “Поэма огня”, которая не сильно отличается от “Поэмы экстаза”, за исключением того, что она пытается быть еще более экстатичной. Скрябин Он понимал, что его музыка не может идти дальше, и хотел , чтобы музыка сопровождалась “цветным органом”, чтобы цвета, отбрасываемые на экран, сливались друг с другом, как очертания в тумане. На самом деле он, конечно, хотел какой-нибудь религиозной оргии в В котором зрители могли бы принять участие, возможно, с помощью наркотиков и

сексуальные ритуалы. Все это создало ему странную репутацию, которая волновала молодых интеллектуалов в годы, предшествовавшие Первому мировая война. Петербург был городом грез, полным разврата и мистицизма; Скрябина считали своего рода художественным Распутиным. Многие подозревали его в колдовстве; говорили, что Татьяна родила чудовище. Все предполагали, что он провел всю свою жизнь, овладевая своими ученицами одна за другой. На самом деле его жизнь, похоже, была относительно безоблачной; он продолжал жить с Татьяной, теперь сняв дом в Москве (где он жил до самой смерти, когда дом стал музеем Скрябина). Он все еще мечтал о своей Тайна, но его вдохновение иссякало. О том, высохла ли она навсегда, или же он продолжал сочинять другие виды музыки - возможно, оперы или

духовную музыку , — можно только догадываться; он умер от заражения крови из-за фурункула на губе в 1915 году в возрасте сорока четырех лет.

В настоящее время Скрябин представлен в каталогах грампластинок (по крайней мере, в Америке) тремя последними симфониями, фортепианным Концертом (ранним и нехарактерным произведением) и большим количеством фортепианной музыки. В этой последней области он непревзойден, и от этого будет зависеть его будущая слава. Большая часть ранней музыки написана в стиле Шопена, и все же ее качество совершенно непохоже на Шопен. Лично я предпочитаю Скрябина. Фортепианная музыка Шопена отличается утонченностью и точностью; можно понять, почему автор мюзикла “Странствия пилигрима” так полюбил ее. Но не будет умалением сказать, что в ее настроении обычно присутствует легкая меланхолия, иногда жалость к себе, и что всегда понимаешь, что это музыка больного и сверхчувствительного человека. Нужно чувствовать родство между личностью Шопена и своей собственной, чтобы по-настоящему полюбить его музыку; она очень личная и индивидуальная. Мне нравится многое из Шопена; тем не менее, немного Шопена имеет для меня большое значение. У Скрябина, с другой стороны, в глазах сверкает безумие. На первый взгляд музыка может звучать как Шопен, но на самом деле она совсем другая. В ней нет ничего личного, и в ней нет жалости к себе. (А почему бы и нет? Скрябин был исключительно везучим человеком.) Его изысканность безлична, как японская живопись. Римский-Корсаков-ДВА МИСТИКА

Корсаков иронизировал по поводу ее нездорового эротизма и называл композитора сумасшедшим. Он был не совсем не прав. Это музыка секса и чувственности, но она стремится выйти за их пределы, к созерцанию человека и вселенной. Скрябин любил разговоров Инг о добре и зле, о творческих муках, жажда жизни. ‘В

измученная вселенная ждет чуда", - написал он. Это передается В фортепианной музыке это проявляется сильнее, чем в симфониях, - метафизическая озабоченность композитора. По мере того как он становился старше , фортепианная музыка становилась все более индивидуальной, пока в конце Девятую и десятую сонаты он на самом деле пишет для оркестра, переложив для фортепиано - или, возможно, столь же верно было бы сказать, что его фортепианная музыка является более удачной реализацией идей его оркестровой музыки. Скрябин обладает удивительным талантом заставлять фортепиано вести себя как оркестр, в том числе сравнительно небольшие произведения, такие как этюд до-диез минор, соч. 42, № 5, а также полномасштабные сонаты. У него есть почти идеальный переводчик в лице Горовица, который записал большую часть его музыки, в том числе великолепную Третью сонату.* Против Скрябина можно многое сказать. Он был маленьким человеком, а потому агрессивным и эгоистичным, денди, в некотором роде распутником, эгоистичным, раздражающим. Один автор назвал его поздние оркестровые работы музыкальной мастурбацией, и это не совсем так.

крайне несправедливо. Если величайшим испытанием для творческого музыканта является то, как Как долго он может продолжать развиваться, потом Скрябин терпит неудачу. Это трудно • чтобы понять, как он мог бы развиваться дальше, помимо этого стихотворения. "Огня", если не считать более глубокого погружения в музыкальную сенсационность и декаданс. Хотя он говорил о "Мистерии" последние пять лет своей жизни, он, похоже, ничего не предпринял для ее сочинения. В некотором смысле он напоминает маркиза де Сада, придавая все большее значение чувственным удовольствиям.

до тех пор, пока чувственность не становится искаженной и перегруженной, и он не доходит до абсурда "120 дней Содома". Скрябин ■ в какой-то степени был на ложном пути; когда он вытащил

- * В Англии доступна превосходная запись 24 пьес, соч. 11 (относительно раннего произведения) Юлиуса Иссерлиса на DEL 12022; это дает прекрасное представление о диапазоне Скрябина и его творчестве. Бесплодие его пианистического изобретения.

несмотря на все попытки, он искал новые возможности, вместо того чтобы признать необходимость в новой дисциплине. Несмотря на все это, он был одним из самых интересных умов своего времени; в нем была некая смелость, которой не было в европейской музыке с тех пор Вагнера и из европейской литературы, начиная с Шиллера. Причина, по которой он вызывает интерес, несмотря на очевидную странность некоторых его взглядов, заключается в том, что он каким-то образом был в русле эволюционной мысли. Его великая мистерия (которую должны были представить две тысячи артистов в белых одеждах) ознаменует "конец этой стадии человеческого сознания" и поставит человека на путь к новой свободе. Он инстинктивно понимал, что в глубоком смысле человека еще не существует; он все еще почти полностью состоит из животного биологического материала, чьи цели почти полностью биологические. И все же у него есть мотив иного рода, который превосходит любую потребность в простом выживании или доминировании (хотя циники любят утверждать, что все духовные и интеллектуальные побуждения человека - это всего лишь другая форма потребности в доминировании). Уэллс как-то сказал, что не хотел бы продолжать жить, если бы его жизнь не была полностью приспособлена к этой потребности в большей осознанности. Кажется возможным, что человеческая раса производит на свет существо, которое нуждается в этом новом виде свободы так же остро, как в воздухе, и не может выносить жизнь без него. вне этого (в другом месте я называл таких людей "аутсайдерами"). Скрябин, при всем своем эгоизме, был одним из них.

Случай с Эрнстом Блохом также любопытен. Сын швейцарского часовщика, он сочинил свою первую симфонию в возрасте двадцати двух лет (в 1902 году). Не сумев добиться успеха в Париже, он вернулся в Швейцарию и поступил в бизнес своего отца, продолжая сочинять по ночам. В 1910 году была поставлена опера "Макбет ", которая принесла Блоху дружбу с одним из величайших музыкальных критиков нашего времени, Роменом Ролланом. В 1916 году Блох уехал в Америку и прожил там остаток своей жизни, живя в относительном достатке, пользуясь покровительством американских оркестров и фондов, но все же больше не входя в число модных композиторов. Он умер в 1959 году, и можно было бы с большим преувеличением сказать, что к тому времени его имя было забыто.

время. Несомненно, он был одним из тех , о ком не принято упоминать среди музыкальных критиков-интеллектуалов.

Это странно. Я обнаружил, что если я сыграю композицию Блоха кому-то, кто никогда о нем не слышал, то скажет, что Три еврейских стихотворения или концерт для скрипки с оркестром - обычно он исполнял создает эффект откровения; аудитор спросит: “Кто же это такой, черт возьми?”, а затем: “Но почему он не известен лучше?” Эта музыка обладает такой же неоспоримой силой и авторитетом, хотя и совершенно иного рода, как и ранняя Сибелиус.

На это есть две причины. Во-первых, Блох начинал как “модернист” с огромного и сложного Первого струнного квартета, а его Второй струнный квартет встретился настолько впечатляющими, Эрнест Ньюмена, который он сравнил ее с конца квартетами Бетховена. Если Если бы Блох продолжал оставаться модернистом, он, несомненно , стал бы таким же модным, как Шенберг или Стравинский. особенно потому, что он обладал даром мощного эмоционального выражения сион, который больше напоминает Берг. Возможно, Америка оказала на Блоха то же влияние, что позже оказала на Курта Вайля, - заставила его стремиться к популярности, к легкости общения и, таким образом, лишила его вдохновения. Во всяком случае - и это вторая причина - Блох не только “попу иногда он писал музыку, которая звучит так, словно ее заказал Голливуд для эпопеи под названием “Как был завоеван Запад’.

В этом и заключается парадокс Блоха. Возьмите интеллигентного меломана, для которого Блох - всего лишь имя (а таких тысячи) и сыграйте ему “последнюю часть Америки”, эпический рэп соди, и он поморщит нос и рискнет предположить, что это Фердс Грауф или, возможно, даже Джером Керн, пытающийся звучать высокопарно. (В нем торжественно используются такие мелодии, как ‘Swanee River’ и ‘Pop Звучит “Уизель” в полной симфонической обработке и , должно быть, является одним из самых мучительных произведений , когда-либо созданных первоклассным композитором.) Сыграйте ему первый струнный квартет или умрите Фортепианный квинтет, и он, вероятно, без колебаний скажет учитывая, что перед нами композитор, который, безусловно, стоит в одном ряду с Бартком и Шенбергом.

В защиту Блоха следует отметить, что работы, подобные Американская и израильская симфонии были написаны задолго до того, как были изобретены звуковые аппараты, и поэтому их можно оправдать попыткой звучать как музыка к фильмам (или неосознанным усвоением ее влияния). В конце концов, плавная мелодия Вогана будет звучать Увертюра Лайамса “Осы” часто используется в ковбойских фильмах, что не мешает ей быть чрезвычайно красивой мелодией сама по себе. Тем не менее, следует признать, что Блох представляет собой весьма загадочную смесь, и ее чрезвычайно трудно найти.

В первую очередь, он еврейский романтик. Большая часть его музыки имеет экзотический, восточный колорит, напоминающий о Римском-Корсакове. Симфония “Израэль” и три еврейские поэмы, по крайней мере , не уступают “Шахерезаде”. Но упоминание об израильском Симе фальшь наводит на мысль о другом возражении. Блох часто вставляет слова в свою симфоническую музыку, и результат получается крайне печальный. По-видимому, у него от природы дурной вкус, тот самый обескураживающий, который Шенберг продемонстрировал в своем фильме “Выживший из Варшава и Ода Наполеону. Слова, используемые в израильском Симфония могла бы быть сносной, если бы Блох связал слова на иврите с религиозными ассоциациями; вместо этого он написал свою собственную “поэму”, состоящую из таких строк, как “О, я умоляю тебя, о мой Элохим, Ты - мое прибежище”. Строчки на самом деле не так уж плохи, но они банальны, и их сила, вызывающая воспоминания, настолько ниже, чем у музыки, что они не могут не вызывать грусти. Точно так же “Америка” заканчивается нелепым гимном “Америка! Америка! Твое имя в моем сердце’, к которому, как он ожидает , зрители присоединятся. Здесь присутствует элемент почти невероятного психологического просчета, подобного тому, который проявляется в его использовании “Pop Goes the Weazel” (которая у большинства из нас вызывает более или менее комические ассоциации) в середине ‘симфонической рапсодии’.

(Американская звукозаписывающая компания, выпустившая альбом America - Vanguard, - допустила такой же просчет, выпустив в конце магнитофонную запись выступления кома голос позера звучит как пародия; вся вторая сторона этой записи звучит так, как будто она была сделана в студии Джерарда Концерт Hoffnung.)

Несомненно, именно это остановило Блоха

примерно после 1920 года его перестали воспринимать всерьез. Его музыка продолжала широко звучать; существовало даже общество Блоха. Но имя Блоха больше не ассоциировалось с модернистами. такие композиторы, как Шенберг или Стравинский. Это несколько несправедливо, поскольку Блох сделал даже больше, чем Берг, для того, чтобы сделать современную музыку приемлемой для широкой публики. Кажется, он лучше всего проявил себя в камерной музыке - пять квартетов, фортепианный квинтет, прекрасный Фортепианная соната, сюита для скрипки и фортепиано Баал Шема и большая часть его камерной музыки сочетают в себе интеллектуальную насыщенность и страсть. Многие из его крупных произведений заслуживают того, чтобы их лучше узнали концертные слушатели. Три еврейских стихотворения звучат так же экзотично , как “Шахерезада”, но в них больше музыкального содержания. Концерт для скрипки Концерт стоит в одном ряду с произведениями Берга, Шенберга, Бартока, Шостаковича и Гартмана как одного из лучших исполнителей этого столетия; опять же, в нем много экзотики и еврейского колорита. Два самых известных оркестровых произведения - “рапсодии для виолончели’, “Шеломо” и “Глас в пустыне”. Оба они впечатляют на первый взгляд. Мой собственный опыт показывает, что после нескольких прослушиваний в целом они кажутся очень эмоциональными, но, в отличие от “квартетов”, лишены интеллектуального содержания; они стоят где -то посередине между “квартетами” и таким произведением, как “Америка”. (Примечательно, что оригинальное название “Голоса в пустыне” было ‘Видения и пророчества’.)

Одна из самых интересных особенностей оркестровой музыки Блоха в том, что она звучит так по-английски. Забавно попросить какого-нибудь друга-музыканта угадать автора голоса в Дикая

природа, или какие-то уголки Америки, или Израильский симфонический оркестр. Временами Воан Уильямс кажется очевидным, без сомнения, потому , что оба композитора проявляют интерес к ‘мистике’. Но в других местах можно было бы угадать Делиуса, Холста или даже Бакса. Это относится к параграфу особенно это относится к музыке среднего периода творчества Блоха, начиная с его приезда в Америку и примерно до 1930 года. (Ранее он находился под влиянием немецких романтиков - Брукнера, Штрауса,

< Малера и других.)

В его “третьем периоде”, который датируется примерно 1930 годом, Блох попытался оставить позади некоторую эмоциональность ранних работ - возможно, на это повлияла негативная критика - и

создал несколько менее программных композиций. Но было бы неточно говорить о “классическом периоде” творчества Блоха. Его самое известное классическое произведение, первый Большой концерт (написанный в качестве упражнения для его учеников, скорее в манере Генделя), было написано в 1925 году, а концерт для скрипки с оркестром (1938) и фортепиано с оркестром (1939) - в 1939 году. “Концерт” (1948), оба в высшей степени романтические произведения, относятся к середине “классического” периода.

Два “Концерта Гросси” заслуженно входят в число самых популярных произведений Блоха. Написание в стиле прошлой эпохи, казалось , высвободило его музыкальное вдохновение, поэтому здесь нет ощущения музыкального упражнения, как в “Пульчинелле” Стравинского или “Бриттене” ‘Вариации Перселла’; музыка иногда резкая и противоречивая , но всегда волнующая. Второй концерт Гроссо менее эмоционален, чем первый, но по-своему не менее восхитителен. Вступление звучит в необычайно элгарианском стиле, и снова это впечатление от

английской музыки сохраняется на протяжении всего концерта. Третьим концертом стал Гроссо, написанный в более современном стиле, и стал Симфонический концерт, который лично я нахожу наименее интересным из трех. Первые две песни великолепно записаны Говардом Хэнсоном, и диск представляет собой лучшее из всех знакомств с музыкой Блоха; трудно представить, чтобы кто-то, будь то модернист или классицист, не любил ее.

Есть еще два крупных произведения Блоха , которые можно записать: “Священная служба” и симфонический концерт для фортепиано с оркестром. Первая заслуженно хорошо известна, но в какой-то степени к ней применимы те же возражения , что и к Американской и израильской симфониям: страстный римский традиционная музыка идеально подходит для некоторых частей еврейского богослужения, но как только голос с американским акцентом начинает проповедовать на музыкальном фоне, эффект несколько портится (особенно когда проповедник молится о том дне, “когда супер государство больше не должно порабощать разум). Однако это не несомненно, он содержит одни из лучших произведений Блоха. Это, к сожалению к сожалению, это не относится к симфоническому концерту у , который не соответствует столь внушительному названию. Музыка действительно очень приятная; произведение не заслуживает того, чтобы его считали одной из неудач Блоха. Но это не шедевр; мюзикл

мышление кажется распущенным; его чувство, кажется, ближе, чем когда-либо, к Делиус.

Еще одна прекрасная работа, о которой следует упомянуть, - это “1918” Сюита для альта и фортепиано, написанная через два года после Первой Струнный квартет и некоторые из своих качеств; это также отлично записанные на диск “Супрафон”.

В конечном счете, блох нет. великий композитор. Тем не менее, он является одним из лучших композиторов двадцатого века и создал более индивидуальную и привлекательную музыку , чем кто-либо другой, за исключением Сибелиуса. Нынешнее пренебрежение к нему - еще одна из тех абсурдных тенденций, которые будут казаться непонятными нашим внукам.

Природа и дух джаза

Я начну эти рассуждения о природе джаза с нескольких замечаний о моей собственной истории “понимания джаза”. В отличие от большинства любителей джаза, я не могу сказать, что впервые увлекся джазом в детстве. В детстве я относился к джазу с некоторым снобизмом - на самом деле, он меня раздражал. В возрасте девяти лет я посмотрел фильм “Штормовая погода”, но он не произвел на меня такого впечатления, какое оказала “Фантазия” несколькими годами позже. И я помню, как был оскорблен в течение двадцати четырех часов после того, как услышал по радио песню под названием “Почему бы Шер не поступить правильно?”; мне казалось излишне мерзким и вульгарным петь “Убирайся отсюда и дай мне немного денег”; я чувствовал то же, что Э. М. Форстер чувствовал по отношению к “Улиссу”: что это была ‘решительная попытка замазать вселенную грязью’.

Когда мне было двадцать, мой друг из Сохо рассказал мне о трубаче по имени “Большой паук Бек”, который в двадцать с лишним лет напился до смерти, и это поразило меня как типичная легенда джаза. Я попросил друга поставить мне несколько его пластинок, но они ничего для меня не значили. Затем, в семи книгах Томаса Мертона Этажная гора (которая очаровала меня, так как в то время я был мечтал стать монахом), я наткнулся на упоминание о том, как “лежал на полу и слушал мелодии долгого-мертвый Бейдербек’. Фраза “long-dead Beiderbecke’ сделала то, чего не смогла сделать труба Бикса: погрузила меня в состояние ностальгии. Поэтому, когда бы я ни приходил к своему другу со старыми 78-ми, я просил его сыграть мне “Royal”. “Garden Blues”, ‘Jazz Me Blues’ и так далее до тошноты. Но когда он попытался уговорить меня переучиться на Армстронга, я решительно отказался. Армстронг показался мне грубым и показушным - даже “Горячие пятерки”. И все же я твердо уверен , что мне больше понравилась фраза “the long-dead Beiderbecke” , чем записи; долгое время я даже не мог отличить трубу Бикса; это был общий тон и аромат музыки.

. 4

l

4

‘

/ *

музыка, которая привлекала меня больше, чем какое-либо чувство Мастерство Бейдербека.

Когда у меня наконец появился граммофон и достаточно денег, чтобы покупать пластинки, я купил себе пару пластинок “Бикса” и одну из оригинальных пластинок диксилендского джаз-бэнда. Последнее мне не понравилось как музыка - я до сих пор этого не делаю, - но было забавно послушать “первую джазовую пластинку, когда-либо записанную моими друзьями’. Я купил подержанный диск Гудмена с концертом Карнеги -Холла 1938 года, но он мне так не понравился, что я его отдал. И еще один друг, Дик Хекстолл Смит (сам прекрасный тенор-саксофонист игрок), попытка познакомить меня с творчеством Чарли Паркера также провалилась. Я часто слышал “боп” по радио в те дни, когда он только вошел здесь в моду (примерно в 1948 году, я полагаю), и находил его бессмысленным.

В 1957 году, переехав в коттедж в Корнуолле, я посвятил много времени систематическому изучению музыки с помощью грамзаписи телефонной записи. Однажды, из любопытства, я купил Эдди “Книгу джаза” Кондона и “Книгу джаза Декки”. Как только я смог подойти к этому предмету, так сказать, интеллектуально , он заинтересовал меня больше; я начал заказывать джазовые пластинки дюжинами и однажды приобрел две из лондонского набора Паркера. Прочитав о легендарном Паркер и заплатив за пластинки звонкой монетой, я стал более восприимчивым к джазу человеком. В одночасье я стал энтузиастом джаза и мог играть Бесси Смит или Диззи Гиллеспи, Банк Джонсон или Джон Колтрейн в быстрой последовательности. У меня все еще было некоторое

предубеждение по отношению к “мейнстриму ” - Гудману, Лансфорду, Хендерсону, Бобу Кросби, - но даже это исчезло из-за моего энтузиазма по поводу Банни Беригана.

Мой интерес по-прежнему существует, хотя и стал несколько статичным. Я “познакомился” с джазом так, как некоторые люди обещают себе когда-нибудь прочесть Вальтера Скотта или лорда Литтона . Но даже когда я покупал джазовые пластинки через день, мой интерес к другим видам музыки не ослабевал, и постепенно, как из-за нехватки времени, так и по любой другой причине, я перестал активно интересоваться джазом.

В какой-то степени это объясняется тем, что джаз вряд ли когда-либо привлекал меня как средство самовыражения, даже викари-

обычно. В 1957 году я купил себе трубу, решив научиться играть на ней так, как научился Бикс, - пробуя играть на пластинках. Сейчас, шесть лет спустя, я по-прежнему играю так же плохо, как и после первой недели тренировок спасибо. Кроме того, - и я надеюсь, это не прозвучит как интеллектуальный снобизм, - я думаю, что, возможно, я недостаточно красноречив, чтобы на самом деле отождествлять себя с духом джаза. Я общался со многими джазменами, включая Коулмена Хокинса, Роя Элдриджа, С Бэдом Джонсом и Кэннонболлом Эддерли, и обнаружил, что большинство из них были интересными и симпатичными людьми; но я обнаружил, что невозможно связать этих людей как людей человеческих, с тем волнением, которое я часто получал от их игры. В какой-то степени это относится и к писателям: встреча с автором, которым восхищаешься, обычно приводит к разочарованию, но в целом я смог распознать связь между книгами автора и его личностью. Я подозреваю, что джазмены настроены на другую волну. Тревожит мысль о том, что я, вероятно, счел бы Бикса Бейдербека или Банни Реригана такими же неудовлетворительными в личном плане - в смысле “необщительности” - как и других джазменов; но я не сомневаюсь, что это правда.

Исходя из того, что я сказал выше, я думаю, читатель может предположить умело излагаю некоторые из своих взглядов на природу джаза. Когда я читаю, скажем, Леонарда Физера о джазовой импровизации или ее музыкальной структуре, я нахожу его замечания почти бессмысленными бесшумный. Конечно, все, что нужно сказать о джазе, с музыкальной точки зрения, это то, что он основан на регулярном ритме, не сильно отличающемся от ритма марша, или даже на том ритме, который часто встречается у Баха или Вивальди (как показали многие современные экспериментаторы), но с добавлением синкопы — акцентирование обычных тактов без акцента и наоборот, переход последней ноты одного такта в начало следующего.

Но сказать это - все равно что сказать, что суть com очевидно, что в “Капитале” можно найти коммунизм, но это не так. Ком мунизм, как и джаз, - это настроение, состояние души, мифология. Чтобы точно определить джаз, нужно определить его душевное состояние.

Первое, что поражает новичка в джазе, - это то, что его мифология так тесно связана с саморазрушением. Есть Бикс

Бейдербек покончил с собой, подсев на алкоголь; Бесси Смит - на джин; Чарли Паркер - на наркотики. Вся эта легенда связана с ранней смертью, как миф романтической поэзии. Джаз его тори необычайно драматична. Все начинается с того, что Бадди Болден трубит в свою трубу через ограду парка, созывая людей с конкурирующей эстрады. И личность Болдена содержит в себе все элементы мифа. Он вырос из малоизвестной массы негритянской бедноты и стал кумиром Нового Орлеана его труба настолько мощна, что ее слышно за несколько кварталов отсюда. (Здесь вступает в действие миф о власти; это похоже на то, как горилла бьет себя в грудь и зовет самца.) Его называют “королем зулусов”; его редко можно увидеть без того, чтобы несколько обожающих его женщин не прильнули к его рукам и не умоляли о привилегии подержать его пальто - и его трубу. Он ведет разгульную и веселую жизнь, а затем впадает в безумие, так что , несмотря на то, что он продолжает жить в эпоху великого джаза, он так и не возвращается к тому, с чего начал. И, наконец, тайна этого ‘Цилиндр Болдена”, запись его игры, которую, как надеются все поклонники джаза , когда-нибудь найдут, и которая, когда она

появится, будет стоить больше, чем те немногие пластинки Жана де Резске, которые в настоящее время покоятся в хранилище парижского банка.*

Нет необходимости спрашивать, почему такого рода истории вызывают такое восхищение. Это чистый романтизм. В начале девятого восемнадцатого века скучающие и хорошо воспитанные молодые девушки воображали они перенеслись в зловещие готические замки, где злой граф планировал накачать их наркотиками и изнасиловать. В середине двадцатого века скучающие подростки отождествляли себя с Джеймс Дин, в одночасье ставший одним из самых высокооплачиваемых актеров Голливуда, живущий на широкую ногу (барабаны бонго, гоночные автомобили и “красивые старлетки”) и умирающий насильственной смертью. Миф об успехе сам по себе является одним из величайших романтических мифов двадцатого века - он во многом объясняет истерию, которая окружала популярных артистов эстрады, от Фрэнка Синатры до Элвиса Пресли и других.

* Альберт Макарти как-то сказал мне, что, по его мнению, он был близок к обнаружению цилиндра Болдена; он проследил его путь до дома в Нью-Йорке. Орлеан, но ему сказали, что неделей ранее в мусорный бак было выброшено большое количество старых баллонов.

Битлз. Но смерть придает этому новое измерение болезненности. талгия. Корень всего этого по-прежнему - скука, неудовлетворенность. Раскованная сценическая индивидуальность Пресли или “Битлз” - это просто еще одно выражение торжествующей животной жизненности, как Ревущая труба Болдена. (Ему не хватало чистоты тона, сказал Армстронг, но обладал огромной силой.)

Пятьдесят лет назад люди, предпочитавшие “серьезную музыку”, относились к джазу свысока; сегодня любители джаза могут точно так же относиться свысока к поклонникам Пресли или the

Shadows; для сравнения, их тема - “высоколобые’. Начнем с того, что слушать Ма Рейни или новоорлеанских “Королей ритма” в наши дни высокой точности исполнения - это своего рода акт веры, не говоря уже о том, что большинство старых блюзовых записей - Ма Рейни, Трикси Смит, Лави Остин - звучат невероятно скучно для ушей, к которым они привыкли рок-н-ролл и твист. Но помимо этого, джаз начал восприниматься всерьез после сессий Кристиана-Гиллеспи в Mintons и записей группы Майлза Дэвиса 1948-1999 годов или The Bud Группа Пауэлла-Фэтса Наварро 1950-х годов почти так же популярна , как и музыка Шенберга. Старый джаз “Великие” - Бесси Смит, Кинг Оливер, Леон Рапполо, Пайн Топ. Смит - подобны вершинам гор, окутанным мифами о трагедии, и никто не задается вопросом, были ли они на самом деле такими великими, какими их считают. Но с Чарли Паркером, Чарли Кристиан, Фэтс Наварро, Клиффорд Браун также могут похвастаться значительными техническими достижениями.

Все это заставляет энтузиастов джаза забыть о том, что бросается в глаза более отстраненному наблюдателю: о том, что восторг, который охватил оригинальную группу Dixieland jazz band в 1918 году или группу King Oliver band в 1923 году, был во всех отношениях таким же феноменом, как и тот восторг, который вызывает современная подростковая аудитория. кричат, когда поет их последний кумир. Джаз отошел от своих истоков и в последние годы стал воспринимать себя, возможно, слишком серьезно. Но в определенном смысле можно утверждать, что The Beatles или the Shadows ближе к сути джаза, чем Орнетт Коулман или Джон

Колтрейн, ибо джаз - это миф о жизненной силе, а не просто исследование освоение новой ритмической территории.*

Говоря это, я не пытаюсь принизить значение джаза и , конечно, не претендую на более серьезное отношение к ” десятке лучших”; я лишь пытаюсь подчеркнуть, что, хотя наслаждение джазом, несомненно, требует определенной восприимчивости, определенного развитого вкуса, оно все еще очень далеко от того, что есть на самом деле. нелепо называется ‘серьезная музыка’. Удовольствие от исполнения квартета Бартока, песни Вольфа, сонаты Бетховена может быть увеличено, если вы знаете что-то о жизни композитора и о музыке в целом, но музыкальный

интеллект играет в этом гораздо большую роль. Наслаждение джазом в большей степени зависит от осознания джазового мифа.

Я еще не определил точно, что я подразумеваю под джазовым мифом. Это не просто животная энергия, или успех, или несчастье , или трагедия. Это нечто гораздо более сложное. В некотором смысле, это всего лишь версия мифа о “Богеме” двадцатого века - нечто вроде того, что было запечатлено на довольно дешевом уровне Сомерсетом Моэмом в “Луне и шестипенсовике” или Ирвингом Стоуном в “Жажде жизни”. Искусство способно поднять нас над изнуряющей сложностью повседневной жизни. Но многие великие искусства требуют длительного обучения, а также определенной отстраненности. Вряд ли нищий на набережной забудет о своих страданиях, услышав музыку Монтеверди. “Орфей” или даже Пятая симфония Бетховена. Но искусство, которое может оставаться популярным, близким к сложностям повседневной жизни и в то же время заставлять свою аудиторию чувствовать себя оторванной от этих проблем. сплетения, обладает силой, которая в целом более грубая. Это не требует первоначального взноса за культуру или учебу. В этом сила

* Пуристы будут утверждать, что (а) музыка, которую исполняют The Beatles , не является джазом, и (б) ей не хватает подлинной изобретательности. Но любому непредвзятому слушателю ясно, что The Beatles находятся всего в одном шаге от той музыки, которую исполняла сестра Розетта Тарп до того, как Вторая мировая война, и что они действительно очень близки к той музыке, которую Howlin’ Wolf записывал менее пяти лет назад. Это правда, что в музыке современных подростковых айдолов есть определенная монотонность, но, конечно, не в большей степени, чем в музыке the ODJ, the NORK или Bix’s Wolverines?

джаз. Любитель Бетховена чувствует, что его музыка успешно преодолевает страдания человеческого существования, что такая музыка была создана из мук человеком, дух которого невозможно

было сломить. Джаз делает то же самое, но на более низком уровне. Большинство любителей джаза никогда не испытывали ничего подобного затянувшиеся страдания и деградации, из которого Американский негр создавал свою музыку. И все же, как и музыка Бетховена, это еще одно доказательство того, что человеческий дух не сломить, что он способен вызывать восторг и любовь к жизни в самых бесперспективных условиях.

Это сердце джазового мифа. Вот почему джазовый энтузиаст, пытающийся обратить неверующего, делает акцент на насилии и трагедии, убийстве Пайн Топ Смит и Чано Позо, разочаровании Бейдербека и Паркера, последней агонии Бесси Смит. В “Неверующем 5” можно с уверенностью сказать , что истории успеха джаза намного перевешивают его трагедии. От Бадди Болдена до Клиффорда Брауна и Стэна Хасселгарда в истории джаза насчитывается около двух десятков трагедий, включая среди них такие второстепенные фигуры, как Роберт Пит Джонсон и Чано Позо. Но на каждого мертвого Бикса приходится живой Луи Армстронг и Дюк Эллингтон; на каждого Чарли Паркера - живой Диззи Гиллеспи и Майлз Дэвис. Успешные и долгоживущие джазмены, вероятно, перевешивают трагедии в соотношении четыре к одному. И в профессии, которая зародилась в борделях, продолжилась в запрещенных подпольных заведениях и даже сегодня в значительной степени зависит от коротких встреч и интрижек на одну ночь, в этом нет ничего неразумного. Но трагедия - это часть джазовой легенды, и ее необходимо учитывать при любой попытке понять природу джаза.

Большинство современных книг о джазе заканчиваются вопросом: “Что теперь?” Большинство из них признают, что едва ли видят возможность наступления новой джазовой эры. Но часто возникает ощущение, что этот вопрос основан на полном непонимании природы джаза.

Ранее я уже указывал, что не могу согласиться с Генри Приятно, что джаз - это истинная музыка двадцатого века, в то время как Шенберг и остальные - декадентские пережитки прошлого. * Глава 3, ‘Современная музыка”.

_ ■■

девятнадцатый век. Одна из моих причин изложена выше: “Серьезная музыка” должна задействовать музыкальный интеллект; джаз редко способен на это в значительной степени. Это оказывает немедленное воздействие, но, кроме этого, очень мало что дает. То же самое можно сказать и о современной музыкальной комедии, которую мистер Плезантс в компании с мистером Иваном Марчем* также считает “музыкой будущего”. В худшем случае это ребячество, но даже в лучшем - скажем, в Трехгрошовой опере или Вест-Сайде История - она, как правило, производна и не выдерживает повторного прослушивания даже в той степени, в какой это делает хороший джаз.

Следует признать, что джаз - это ограниченный музыкальный стиль; попытки развить его, как правило, превращают его в нечто, что джазом не является. Бикс Бейдербек хотел развивать джаз, и он сказал Меззроу, что его интересуют Делиус и Холст. Его ‘эксперименты 5 можно услышать в двух фортепианных записях, и очевидно, что они не могли зайти намного дальше. Бейдер бекке не отличался музыкальным интеллектом высокого уровня; он был просто чрезвычайно одаренным трубачом , в его игре чувствовались прямота и честность; для нас большая часть его очарования заключается в том, что он улавливает атмосферу сфера двадцатых годов больше, чем у любого другого джазмена того времени. Но его попытки развить джаз, очевидно, подталкивали его в направлении утонченной коктейльной музыки. 5 музыкальных композиций в стиле прессионизма, которые идеально подойдут для спины площадка для семейных пар из высшего общества, которые ужинают вместе, а не для Чикагских бутлегеров в разгуле; в пятидесятые и шестидесятые годы Джон Льюис, Дэйв Брубек и Дон Ширли - все они создали эту часть наследия Бикса.

В джазе всегда было два течения: личностное и экстравертное, и они часто смешивались. The ODJ, the NORK, Oliver Creole jazz band. Все ранние группы Джелли Ролл Мортона принадлежат к экстравертной традиции, которую в тридцатые годы продолжали Гудман, Лансфорд, Хендерсон и Бейси (и, в меньшей степени, Эллингтон). Ма Рейни является источником другой традиции, которая продолжается благодаря Бесси Смит, Билли Холидей, Лидбелли, Питу Джонсону и Блайнду * Редактору журнала Stereo Record Guide и др.

Лемон Джефферсон. The bop revolt были попыткой вернуть поток джаза в личное русло; это было своего рода желание не идти навстречу клиентам на полпути. Можно сказать, что это была интеллектуализированная музыка; она определенно была более сложной , чем все, что было раньше. В своих лучших проявлениях, в некоторых соло Паркера и Бада Пауэлла, ей удается придать индивидуальность, которой не хватало со времен Бесси Смит, хотя Билли Холидей остается исключением. Но интересно отметить, что и Пауэлл, и Паркер упрощают свои выражения, когда речь заходит о чем-то личном, например, в 'Настроении Паркера' или 'Я Освещаю набережную'. В еще большей степени это заметно у Гиллеспи и Майлза Дэвиса: одно из самых трогательных соло Гиллеспи - "Thinking of You", которое могло бы быть исполнено Бобби Хаккетом или Баком Клейтоном. Напрашивается вывод , что Bop не является естественным языком. Это был де это было сделано в ответ на потребность - потребность быть субъективным, отвернуться от аудитории. (Темные очки и пьеса стоя спиной к аудитории, что Дэвис до сих пор практикует тисы, были еще одним признаком этого.) Он также был разработан как язык для обозначения своего рода эксгибиционизма, хотя это слово здесь используется не в уничижительном смысле. Гиллеспи признал, что одной из целей языка bop было удержать плохих игроков от 'общался" с ними в "Минтонс". Помимо выражения своих чувств, исполнитель мог также выразить свою серьезность на другом уровне, с помощью чистого блеска; разрыв со старым типом джаза и его отношением к аудитории стал еще более очевидным.

Боп выпустил свою классику - множество записей группы Паркера-Дэвиса, Пауэлла и Наварро, Паркера, Гиллеспи и Роя Элдриджа - но вопрос , который возникает у слушателя, заключается в том, является ли эта музыка индивидуальным и органичным выражением своего настроения или же это неудобный гибрид, о котором следует судить скорее по намерениям , чем по достижениям. В некотором смысле это напоминает нам двенадцатитоновую музыку; не то чтобы они звучали одинаково, но то и другое, несомненно , является

реакцией, своего рода “анти-маской” (по выражению Йейтса), сложной реакцией сверхчувствительных людей на мир, который они

Они боятся, что откажутся от естественного выражения своих эмоций. Самые блестящие соло Паркера не передают никаких прямых эмоций - по крайней мере, не этому слушателю; можно признать, что они Я|, являются сложным выражением личностной интенсивности, что их Я” сложность - это маска безличности. Истинный Паркер проявляется в таком технически плохом соло, как в “Влюбленном мужчине ” (которое Паркер исполнил на грани нервного срыва и после того, как выпил пинту виски); голос здесь честный и jjjj’. 1 убедителен и доказывает, что сложность не была необходима для того, чтобы произвести впечатление на слушателя.

Гиллеспи, конечно, другой случай. В эмоциональном плане у него - кажется, мало общего с Паркером. Он принадлежит к В другой джазовой традиции - экстраверт, артист эстрады. Он может „. превосходно играть на “обычной трубе”, как на некоторых записях его биг-бэнда , таких как “Stormy Weather” или “Jealousy”; или на эксгибиционистской трубе в стиле боп-боп, как на записях биг-бэнда конца сороковых годов с Чано Позо. В последние годы он, похоже, стал “• преисполненный решимости пойти “дальше”, чем большинство джазменов, в чистом (К.1 обладает технической виртуозностью, и для него написаны целые концерты , которые кажутся такими же сухими и безжизненно сложными, как и все, что исполняет Хиндемит. Результат всего этого заставляет задуматься„ | действительно ли Гиллеспи было что “сказать”, или он был бы лучшим артистом, если бы выражал свое добродушие и приподнятое настроение менее претенциозно, как Кэннонболл Эддерли. таким образом, истина, по-видимому, заключается в том, что джаз взял что-то I; о ложном направлении в bop. Боп вызвал законный энтузиазм , потому что, казалось, возвещал о достижении джазом совершеннолетия, о новом уровне серьезности. Но реакционер Хьюз Панасси проницательно увидел, что это тупик. Джаз - это, по сути , ритмическое выражение изобилия или меланхолии; и

иногда и то, и другое одновременно, что придает ему особый вкус. Но ему не хватает основы, чтобы стать чем-то большим £; сложный. Можно с полным основанием утверждать, что прекрасная импровизация- ‘это такое же по-настоящему музыкальное творение, как и любая ‘серьезная’ композиция. Но технический аппарат серьезного композитора предназначен для того, чтобы позволять ему создавать большие музыкальные структуры, если он чувствует склонен и к концентрации своего музыкального мышления. Если Сонни

Роллинз или Джимми Джуффре импровизируют с современным джазовым квартетом результат может быть интересным и приятным, но инстинктивно чувствуется, что, несмотря на все попытки усложнить его, он никогда не выйдет более чем музыкально легким. И когда Роллинз и Гиллеспи собираются вместе на “Sunny Side Up”, возникает ощущение, что эта музыка утратила всякую связь с джазом. в исполнении Кинга Оливера, Джелли Ролл Мортона и Фэтса Уоллера или в исполнении Бесси Смит или Билли Холидей. Она больше не является выразительной; она стала ближе к фуге Баха. Но джаз начинался как романтическая идиома, и это возвращение к классицизму кажется таким же искусственным, как и у Стравинского. Несмотря на это, Стравинскому лучше удавалось прятаться за облаками теории. Джаз - это более простая форма самовыражения, и это ясно видно, когда артист просто ‘хочет быть умным’.

Мне кажется, именно такой была ситуация в джазе в 1964 году. Вот уже двадцать лет многие джазмены воспринимают себя слишком серьезно. Старая школа джаза, которая рассматривала его исключительно как развлечение, считается устаревшей; Луи Армстронг с его жизнерадостным эксгибиционизмом рассматривается как своего рода * предатель многих поклонников джаза, человек, который нажился на игре Дядя Том’. Совершенно разное отношение двух школ можно увидеть, сравнив публичные выступления графа Бейси и современный

джазовый квартет. Бейси просто стремится порадовать клиентов блестяще сыгранным, мощным джазом; но, понимая, что даже это может показаться слишком строгим для некоторых слушателей, разнообразит программу танцорами, певцами и комиками, которые специализируются на ‘голубых шутках’.* Ауди участие в спектакле такое же горячее, как в пантомиме. Члены MJQ, с другой стороны, смотрят представление так, как будто они служат мессу; они входят тихо, с серьезными лицами, признавая поприветствуйте публику кивком головы, а затем приступайте к серьезному делу - созданию необычных и тонких звуковых композиций. Они “серьезные артисты”, и, кажется, каждое их движение требует осторожности. Но качество музыки делает эти песни особенно привлекательными.-

* Я теперь думаю о производительности Бейси, что я увидел в Вашингтон в 1961 году,

несколько абсурдная мелодия; она очень приятна, благодаря нежному звону виброарфы; в качестве фоновой музыки в ресторане она бы способствовала пищеварению; но в байройтской атмосфере тускло освещенного театра она создает постоянное ощущение разочарования

.

Все это не означает, что эти полуинтеллектуальные разработки Брубека, Роллинза, Гиллеспи, Коулмена, Тристано, the MJQ - не представляют особого интереса; без них джаз, безусловно , был бы беднее. Но они представляют собой своего рода тупик. Хороший джаз всегда был ярким выражением индивидуальности. музыканты - Бесси Смит, Бикс Бейдербек, Чарли Паркер. В наше время его можно найти в песнях Хаулина Вулфа, Джона Ли Хукер, Молниеносный Хопкинс. Это может проявиться через группу, если лидер группы обладает талантом гения, как в случае с Джелли Ролл Мортон, Дюк Эллингтон, Кинг Оливер. Экспериментализм может породить интересный джаз, как в случае с некоторыми ранними экспериментами Кен Тона, или группой Дэвиса-Маллигана, Октетом Брубека, или некоторыми группами Мингуса. Но эти эксперименты могут привести к нововведения

вряд ли приведут к какому-либо развитию основного направления в джазе, так же как метод Стерна при написании романа вряд ли приведет к появлению новой школы антироманов. Когда появляется новый джазовый гений, другой Паркер, Армстронг или Эллингтон, без сомнения, создаст свой собственный, индивидуальный стиль джаза, но это не приведет ни к какому общему “развитию”. Представление о том, что джаз может развиваться, - это миф, частично основанный на ложной аналогии джаза и серьезной музыки. Джаз - это не “новая музыка”, идущая параллельно с “серьезной музыкой”; это небольшое ответвление серьезной музыки. Изменения, произошедшие в музыке с XVII века, были изменениями восприятия; музыка стремилась выразить что-то новое. Джаз - это нечто вроде особый тип чувствительности, и он остается неизменным на протяжении пятидесяти лет развития джаза. Определенные социальные изменения создали иллюзию развития. На первый взгляд может показаться, что переход от негритянского джаза двадцатых годов к белому джазу тридцатых, а затем к новому негритянскому джазу сороковых и пятидесятых годов аналогичен переходу от Беллини и От Доницетти к Вагнеру и Малеру, а затем к Шенбергу

и современном экспериментализме. Но на самом деле эти изменения поверхностны. Луи Армстронг шестидесятых годов все еще играет тот джаз, который он исполнял в тридцатые годы; Дюк Эллингтон шестидесятых годов по-прежнему сочиняет почти ту же музыку, что и тридцать лет назад. Самое важное изменение , которое произошло, заключается в том, что джаз стал культовым, и джазмену, особенно негру, больше не нужно чувствовать, что он работает против течения. Ранний джаз был своего рода жизнеутверждением > на фоне нищеты. Нет никаких причин, по которым такие джазмены, как Джон Льюис, Майлз Дэвис, Дэйв Брубек, Джерри Маллиган, должны испытывать хоть малейшую симпатию к этому типу джазового чувства. Следовательно, они создают утонченный вид джаза, который почти не имеет ничего общего с джазом, исполняемым Hot Seven или Red Hot Мортона Перцы. Но это не эволюция или изменение восприятия; это простой результат социальных изменений, таких как переезд из коттеджа в двухквартирную виллу.

Если взглянуть на джаз в исторической ретроспективе, он почти наверняка покажется этапом в развитии американской культуры. Негритянка, и она будет связана с первыми тремя десятилетиями этого столетия так же, как мы связываем оперетты Оффенбаха с Парижем 1860-х годов или оперетты Гилберта и Салливана с Лондоном 1880-х. Сомнительно, что многое из того, что было сделано с 1930 года, будет считаться важным. С начала сороковых годов у джаза было два лица: экспериментальное и ностальгическое, обращенное назад, к двадцатым годам. Сегодня “традиционализм” (что на практике означает довольно банальное воссоздание джазовых звуков сорокалетней давности) гораздо популярнее, чем “современный джаз”. Это само по себе доказывает, что джаз - это период, историческая фаза и чувствительный с этим была связана скорее слабость, чем новое развитие в чистой музыке.

Основное возражение, которое можно выдвинуть против джаза, - это его узкая несс, его ограниченность. Дюк Эллингтон играет уже сорок лет и выпустил бесчисленное количество пластинок. Джаз не пострадал бы, если бы Эллингтон ушел на пенсию двадцать лет назад, и если бы

*

все его записи, кроме пятидесяти, были уничтожены. Луи Армстронг занимается джазом еще дольше, но свои лучшие джазовые выступления он сыграл в последние пять лет двадцатых годов. Опять же, для джаза не было бы большой потерей, если бы все остальные его записи были уничтожены - хотя это, конечно, не означает, что с тех пор он выпустил мало пластинок, которые можно сравнить с лучшими из Hot Five и Hot Seven. Любители джаза часто говорят, что это была трагедия , что такой-то умер таким молодым - Бикс Байдербеке, Банни Бериган, Фэтс Наварро, Клиффорд Браун; однако, учитывая карьеру большинства "великих" джазменов, с ними вряд ли можно согласиться. Действительно, жаль, что Байдербек не дожил до эпохи великих солистов, тогда у нас было бы несколько записей его выступлений с приличными группами и длинных соло. Но даже в этом случае никто не может сказать, что он умер слишком молодым, чтобы выполнить свое обещание. То, что мы имеем, - это удовлетворяющий нас сборник работ, по-своему столь же полноценный, как у Эллингтона или Армстронга. Маловероятно, что он показал бы какие-либо интересные результаты. поставки. Ни один джазмен до сих пор не проявил никакого интереса развитие, аналогичное развитию многих "серьезных" компаний. позеры; на самом деле, я не могу припомнить ни одного случая в джазе, когда бы это имело серьезное значение, если бы композитор умер после десяти лет создания записей. (Для многих из них этот срок можно было бы сократить до пяти.) Это означает, что джаз - это ограниченная область деятельности - как, скажем, в оперетте, или в "Сарсуэле", или в "модеме" Бродвейский мюзикл. Это интересная второстепенная отрасль музыки, и она заслуживает того, чтобы серьезные музыканты изучали ее как таковую.* Остается открытым вопрос о том, есть ли у нее какое-либо будущее, кроме популярной музыки . Разумнее всего было бы быть благодарным за ее прошлое.

* Несколько лет назад я услышал по радио музыкальную викторину с участием нескольких известных музыкантов, многие из которых могли определить фортепианную сонату по трем вступительным нотам или композитора по одному такту из середины симфонии. Единственный вопрос, который ставит в тупик всю команду было выявление запись Джанго-Рейнхарт и Stephan Grapelli играет классическая стилизация. Очевидно, что эти эксперты рассматривали джаз не как отрасль музыки, а как

отдельный предмет, о котором от них нельзя было ожидать каких-либо знаний.

#

7

Делиус

Столетие со дня рождения Делиуса в 1963 году, похоже , подтвердило то, о чем многие из нас подозревали уже давно: после смерти сэра Томаса Ричема интерес к Делиусу снизился почти до нуля. Немногие авторитетные критики даже взяли на себя труд провести “переоценку”, заметным исключением был мистер Дерик Кук из Третьей программы Би -би-си, который выступил с проницательной защитой. В какой-то степени причина такого отсутствия интереса неприятно очевидна: это все тот же культурный снобизм, врожденная узость взглядов. патти, которая руководила редакцией современного европейского журнала “Пеликан”. В музыке отсутствуют все ссылки на Сибелиуса, и это заставляет многих ведущих музыкальных критиков говорить так, как будто Шенберг, Стравинский и Веберн - единственные интересные композиторы двадцатого века. Мы можем позволить себе не обращать внимания на такого рода снобизм; через пятьдесят лет он будет казаться таким же причудливым и устаревшим, как викторианский энтузиазм по поводу ораторий Стейнера и Пэрри.

У меня есть только одно замечание в адрес мистера Кука: он предпочитает отвечать на эти критические замечания на их собственной почве, а попытки защитить Делиуса, указывая на то, что у него гораздо больше чувства формы, чем допускают его оппоненты, во многих отношениях были ошибочными. настоящий авангард и т.д. Но все это ни к чему. Это напоминает нам позицию защитников творчества Джойса. “Улисс” двадцатых годов, игнорируя протесты критиков, которые сочли книгу клеветой на человеческую природу, и с ученым видом рассуждая о мифологическом методе и томистской теории красоты. (Мистер Стюарт Гилберт позже признался, что они считали это лучшим способом заставить своих критиков замолчать.) Делиус был бы первым, кто настаивал бы на том, что все эти споры линг - это уклонение. Его музыка ценится или не ценится в зависимости от ее содержания, а не от посторонних вопросов, связанных с ее

оригинальностью или чувством формы.

Вопрос об “оригинальности” Делиуса никогда не был достаточно открытым.

мне это ясно. И мистер Кук, и мистер Бернетт Джеймс говорили , что Делиус ничем не обязан другим композиторам, а Ральф Хилл пишет: “Как композитор, он не принадлежал ни к какой школе и не был ее продолжателем; его стиль был практически результатом чистой гениальности’. Слушатель, который никогда не слышал Делиуса, мог бы рассуждать он мог бы быть взволнован этим обещанием далекой и оригинальной музыки; если бы потом он поставил граммофонную пластинку с записью “Ярмарки Бригга ” или “случайной музыки Хассана”, ему было бы очень трудно понять все эти разговоры об оригинальности. Он слышал музыку, которая, по-видимому, во многом обязана раннему Дебюсси и которая часто звучит не так уж и непохоже на Равеля или даже Сибелиуса (из “Лебедя небесного”). Туонела). Но, прежде всего, мне хорошо знакома эмоциональность музыки Делиуса. Это присутствует во всем позднем Вагнере, особенно в ларли Тристан и Парсифаль (эссе Томаса Манна о Страдания и величие Рихарда Вагнера прояснят эту параллель: фатализм Вагнера, его ощущение, что жизнь - это “мрачная, бескрайняя юдоль слез”, а искусство - это болезнь, которая высасывает жизнь из художника.) Это присутствует у Малера, особенно в “Песнь о земном”, а в “Шенберге” - о гуррельедере и “Веркларте нах”. Но в “Делиусе” яблоки декаданса оказались чуть более гнилыми. Нам может казаться, что мы слышим этого декадентского, мечтательного, ненавидящего мир Делиуса в его “Мессе жизни” или “Песне высоких холмов”, но “программа” музыки заставляет нас сомневаться в собственном слухе. (В конце концов, прелюдии Мусоргского к “Хованщине” и “Сорочинской ярмарке” тоже звучат мечтательно и как-то потусторонне, но знакомство с остальной его музыкой вскоре позволяет взглянуть на них в ином свете.) Затем мы слышим песни Стихи Доусона наполнены

солнечным светом, и в этом больше невозможно сомневаться. Делиус - музыкальный эквивалент Эрнеста Доусона. Он считает, что “день тянется бесконечно долго”, и верит, что истощение и смерть - это “конец каждой песни, которую поет человек”.

И чтобы правильно понять Делиуса, необходимо понимать встань, Доусон. Это правда, что в какой-то степени от Доусона можно отмахнуться как от настроения, через которое мы все проходим в подростковом возрасте: позже мы склонны считать, что Доусон сдался слишком рано - короче говоря, что он был слабаком. Но такого рода обобщения это опасно, поскольку служит любимому человеку

иллюзия эволюции и зрелости. Можно утверждать, что мы вышли за рамки викторианской эпохи, потому что Ист-Линн и смерть Маленькой Нелл больше не заставляют нас плакать; но есть элемент самодовольства в применении того же аргумента ко всему, к чему мы потеряли вкус. Поскольку “Копи царя Соломона” и “Остров сокровищ” доставляют наибольшее удовольствие детям младше пятнадцати лет, это ничего не говорит о том, что они являются самостоятельными литературными произведениями; говорить о том, что они переросли их, все равно что говорить о том, что они переросли примулы.

И некоторые стихотворения Доусона дают такое же ощущение уникальности, завершенности, даже если нам трудно проникнуться их настроением. Их передача настроения достигла такого уровня мастерства, что не имеет смысла возражать против настроения как против мошенничества. осуждение стихотворения. Чтобы насладиться ими, нам просто нужно “временно перестать верить”, от чего зависит большинство эстетических удовольствий. Мы можем не соглашаться с тем, что:

Из туманного сна

Наш путь на какое-то время появляется, а затем обрывается

Во сне.

Тем не менее, мы должны признать, что стихотворение из восьми строк, из которого взяты эти три строчки, обрело идеальные интонации, чтобы выразить настроение печали и смирения.

Вся музыка Делиуса написана в духе Доусона; это так же верно для “Флоридской сюиты”, как и для “Песни о лете” (продиктованной Эрику Фенби в последние годы его жизни). В некотором смысле, наименее характерную музыку Хассана можно найти в его музыке, которая временами приобретает варварские и совсем не делийские нотки; однако более пристальное рассмотрение творчества Хассана только усиливает эту точку зрения. Пьеса Флекера - это блестящее произведение, гениальное, с чувством юмора, фантастическое, жестокое, произведение, полное разнообразных эмоций, в котором печаль играет лишь второстепенную роль. Но попросите любого, кто знает эту сюиту, насвистеть что-нибудь из нее, и он почти наверняка насвистит мелодию, сопровождающую слова “Мы идем золотой дорогой к “Самарканд”: это, или серенада (вариация на тему которой приведена выше), время, выражающее грусть и надежду на будущее в сказочной стране грез. Музыка Делиуса сократила

A

r

* .

Я

я

‚В‘

А

.»-

Хасан предпочитает монохромный стиль; очевидно, что ему больше подошла бы постановка ранних “скитаний” Йейтса о Ушин.

Как отметил Уорлок, самое странное из всего этого то, что Делиус называл себя ницшеанцем и положил “Так говорил” Заратустра на музыку. Что на первый взгляд кажется еще более странным, так это то, что Делиус так восхищался этим человеком динамичной энергии. Сэр Томас Бичем. И все же стоит только прочитать Книга Чарльза Рида о Бичеме помогла понять, что Бичем и Делиус были похожи в одном основном отношении: оба были любопытными совершенно незрелые раздвоенные личности. Оба были больше заинтересованы в том, чтобы навязать себя миру, чем в попытках примириться с жизнью. Примечательно, что Делиус был нетерпим ко всей музыке, кроме своей собственной, в то время как вкусы Бичема в музыке были оставался неизменным на протяжении пятидесяти лет. В определенном смысле оба мужчины отгородились от всего мира. Великие художники поражают нас как Личности “брел” - Моцарт, Бетховен, Шуберт - держали все свои двери открытыми и позволяли миру входить и выходить, когда ему заблагорассудится. Делиус и Бичем были эгоистами, которые в основном боялись окружающего мира. Мы с удивлением читаем о знаменитых выходках Бичема , но когда мы вдумываемся в них повнимательнее и понимаем, что, должно быть, означало постоянно быть таким, мы видим, что в них есть элемент ребячества, как и во многих розыгрышах, о которых упоминает Рид. Мы улыбаемся , когда читаем о постоянной грубости Бичема - обычно бывшего спрессованные в простые фразы , которые могут сорваться с языка подобно грому, - и тогда начинаешь осознавать, что эта постоянная игра поход в галерею, постоянное осознание своего влияния на других людей - это то, что большинство из нас оставляет позади с большим трудом. с возрастом.

Если ужасная сторона Бичема - его любовь к блестящим эффектам

или, в противном случае, просто к шуму — была его мистером Хайдом, то его делиусовской стороной был доктор Джекилл. В этом отношении Бичем был похож на человека, который пьет и сквернословит шесть дней в неделю, а затем идет в церковь и с искренней преданностью молится на солнце день. Знаменитая личность Бичема препятствовала личному проявлению эмоциональной стороны его натуры. Но проводить

“Париж” или “Песня высоких холмов” были подобны публичному заявлению о том, что мир, в сущности, скучное и неприятное место и что у духа есть свои ценности. Это было заявление о вере.

Личность самого Делиуса была в целом более сложной. Диапазон его музыки не широк; он варьируется от грусти Песен о закате до чувственного, кошачьего довольства летом Вечер на реке или в летнем саду. Он никогда не был таким, как сейчас. выражает позитивную жизненную силу. Даже в “Песне о высоких холмах”, где слышны бессловесные крики (предположительно, сатиров), Делиус уточняет, что это должны быть “отдаленные крики”; нельзя позволять природе звучать слишком буйно. И все же личность Делиуса, описанная Фенби (который был с ним в последние годы его жизни), противоположна его музыке: резкая, нетерпимая, двусмысленная. таториал, исповедующий бесплодный стоицизм в отношении человека и вселенной и ненавидящий религию с поразительной яростью. Похоже, что, подобно Йейтсу, Делиус создал маску, направленную против самого себя, в качестве защиты от мира. Ненависть к религии на первый взгляд может показаться странной; в конце концов, Доусон стал католиком и трогательно писал о Соборовании. Тогда человек понимает, что Делиус был бы неспособен на отказ от личности , которого требовала религия, даже романтическая, мазохистская религия Парсифаля; отказ снова был формой самозащиты.

Интересно и поучительно поразмышлять об отношениях Питера Уорлока и Делиуса. Хезелтайн (который позже стал Уорлоком)

открыл для себя музыку Делиуса в пятнадцать лет, и это произвело огромное впечатление. Он услышал “Крейга Ду” в 1910 году; в 1914 году он все еще мог писать: “Я уверен , что во всем мире нет музыки прекраснее; она преследует меня днем и ночью — она всегда со мной и, кажется, своим постоянным присутствием усиливает красоту всего остального для меня.- Это не было временным юношеским увлечением, как у Руперта Брука к Доусону. Восхищение продолжалось еще несколько лет после 1914 года. Но Хезелтайн считал, что его личность - это бремя; чтобы смириться с отношением Делиуса к жизни и миру, нужно иметь личный доход и жить в уединении. Хезелтайн возненавидел свою чрезмерную чувствительность и де вольно развил в себе антипод самого себя, бородатого раблезианца

Питер Уорлок. Хезелтайн любил сладкие ликеры; Уорлок пил только пиво; Хезелтайн любил детей; Уорлок заявлял , что ненавидит их; Хезелтайн был нежен и застенчив с женщинами; Уорлок грубо раздевал их; Хезелтайн сочинял мечтательные и печальные песни на слова Йейтса; Уорлок сочинял зажигательные песни о выпивке и сексе. И все же Колдуну, как и Хезелтайну, не хватало сил; несколько разочарований и тревог, и он пришел в себя. подстроенное самоубийство. Седи Грей предполагает, что Хезелтайн выбрал этот экстремальный метод уничтожения своего мистера Хайда, но это кажется маловероятным; мотивом, вероятно, была финансовая нестабильность.

Но из всего этого следует, что он хотел погрузиться в Десятилетняя музыка Делиуса ’ не лучший способ подготовиться к жизни. Достаточно характерно, что “Колдун’ ненавидел большинство из Музыку Делиуса, находя ее бесхребетной. Тогда мы можем понять, почему самому Делиусу пришлось создать свою собственную маску “Питера Уорлока” - Делиус, который шокировал Эрика Фенби ожесточенностью своих нападок на религию (и, вероятно, еще больше - узким кругозором осознанность, проявляемая ими). Это был тот самый Делиус, который про написал унылый реквием, о котором Уорлок написал: “С такой же догматической самоуверенностью, как у самого фанатичного христианина … анонимный либреттист отрицает бессмертие души и сохранение человеческого сознания, как будто в самой возможности этого есть что-то аморальное и оскорбительное’.

Слушая музыку Делиуса, мы должны признать, что она не

отражает целостную личность. Тем не менее, это ни в коем случае не является окончательным аргументом против нее. Что можно сказать о музыке Делиуса с положительной стороны?

Я уже говорил, что все, что есть у Делиуса, происходит от Вагнера и Дебюсси. Для первых зрителей самым поразительным качеством “Тристана” была его кажущаяся бесформенность. Музыка - это море-она поднимается и опускается, и кульминация “Liebestod” заставляет нас думать о волнах, бьющихся о скалы. В меньшей степени это относится и к “Морю” Дебюсси. Суть этой концепции музыки в том, что она стремится отказаться от идеи ‘движений’, а также от конкретных мелодий. Ему нравится начинаться как рокот басов, как начало бури, затем медленно, приглушенно нарастать, достигая кульминации, а затем снова

переходите на шепот. Это, можно сказать, форма проявления эмоций, столь же отличная от эмоций Моцарта или Бетховена, как любовь лириум отличается от избытка чувств. Сибелиус также говорит об этом смотрите, чтобы его музыка всегда развивалась в направлении единства; от мелодичных и сразу же привлекательных произведений, таких как En Saga, King Кристиан Второй и Ракастава под странно бесформенную Тапиолу и Седьмую симфонию. По общему признанию, Сибелиус кажется гораздо более энергичным и жизнерадостным композитором, чем Делиус и Эйр Бернетт Джеймс разглядели в своей музыке качество стоицизма, признание враждебных сил природы. И все же, когда слушаешь их музыку вместо того, чтобы думать о ней, параллель становится яснее. Например, существует странное сходство между скрипичными концертами Делиуса и Сибелиуса (особенно первой частью Сибелиуса — остальные были добавлены позже). В тридцатые годы многие (например, Констант Ламберт) считали Сибелиуса единственным по-настоящему великим композитором из ныне живущих. Сегодня отношение к нему во многом основано на восприятии узости его диапазона. Центром его творчества являются симфонии, каждая из которых

стремится создать крупные структуры из мелодических фрагментов; тональные поэмы - это минорные симфонии. Даже песни являются “симфоническими”, в чем легко убедиться, если сравнить их с песнями Шуберта или Вольфа. И всегда прослеживается движение от искусственности мелодии к чему-то более похожему на шум ветра в кронах деревьев. Краткие экскурсии Сибелиуса в оперную и камерную музыку не увенчались успехом — очевидно, потому, что его темперамент подталкивал его к задумчивой, похожей на морскую , одночастной форме. (Хотя квартет и называется “Интимный” Голоса”, он никоим образом не является интимным или субъективным, как “авто”). биографические квартеты Сметаны или Яначека; это слишком похоже на голос природы - глубокий и медленный.) По -настоящему великий композитор многогранен: Моцарт в равной степени чувствовал себя как дома в опере, симфонии, концерте, песне или камерной музыке. Сибелиус похож на Делиуса в том, что у него есть только один аспект, одна эмоция; как только слушатель проникся этим, он проникся Сибелиус до глубины души.

Я намеренно привел это сравнение с Сибелиусом.-

ДЕЛИУС

143

Дж причиной он показывает нам путь, по которому должны быть Делиуса АП proached, и, поскольку оно проливает свет на то, что Делиус была J: а ,г на самом деле пытаетесь сделать. Его бесформенность не может быть поставлена ему в вину, потому что бесформенность была сутью того, что он пытался сделать. Единственное возражение, которое можно выдвинуть, заключается в том, что эта конкретная эмоция - эмоция, которая стремится имитировать голос природы, - имеет тенденцию таить в себе семена собственного упадка. Написав Седьмой символ фальшивый, Сибелиус не мог идти дальше; любая новая работа неизбежно была бы повторением того, что он делал ранее. То же самое можно сказать и о Делиусе: “Песнь лета” и “Песни Прощания уступают друг другу не только потому, что они

являются работой человека Усталый и больной человек, но потому, что они не говорят ничего такого , что не было бы уже сказано в более ранних работах. По мнению Делиуса , говорить больше было не о чем. Это, несомненно, имеет большое значение.- примечательно, что последним произведением Сибелиуса была музыка, случайно появившаяся в ˆ : Шекспировская “Буря”, которая совершенно нехарактерна для него; по большей части Сибелиуса; это Сибелиус, надевший маску елизаветинской музыки, потому что ему больше нечего сказать своим голосом.

В то же время есть десятки других композиторов , которые могут сказать только одно, то есть второстепенные композиторы: от От Доуленда до Веберна - точно так же, как есть десятки второстепенных поэтов. Может случиться так, что ваши любимые стихи написаны второстепенными поэтами, а в вашем списке нет ни одного короткого стихотворения Мильтона, Драйдена, Вордсворта или Браунинга. Поэзия была бы бесплодным пейзажем без Кэмпионов, Херриков, Мэтью Арнольдов и Фитцджеральдов. К Делиусу следует прислушиваться за то, что он может дать, и нет смысла пытаться сделать достоинства из его недостатков. Это усталая музыка, успокаивающая музыка для измученных нервов, мечтательная, интровертная музыка, которая требует от слушателя очень немногого , кроме того, чтобы он расслабился. Это также совершенно непередаваемо напряженный; он не требует, чтобы его оценивали как важное высказывание ance. Это, конечно, не последнее из его достоинств.

8

Немного английской музыки

Англия - странная страна, в которой принято как можно дольше игнорировать своих гениальных людей и очернять их как можно скорее после их смерти. Никто никогда не был я удовлетворительно объяснил этот аспект английского характера; вряд ли можно считать правдой, что англичане в целом более завистливы, чем другие нации, и поэтому больше возмущаются успехом. Возможно, это связано с гордостью англичанина за свою “неэмоциональную натуру”, за его репутацию флегматичного и осторожного человека. Он смотрит с некоторым

благожелательным презрением на Американцы склонны преклоняться перед успехом, называть всех своих утят лебедями. Но, скорее всего, это чистейшее мещанство особого рода. Англия специализируется на любопытном интеллектуальном мещанстве. В любой другой стране эти слова нейтрализовали бы друг друга, но не здесь. Английский интеллектуал - а я сейчас имею в виду ряд современных деятелей - это странная фигура, которая считает дурным тоном слишком много думать. Его интеллектуализм заключается в том, что он испытывает тонкие эмоции - обычно основанные на чувстве поражения - и умеет блестяще их выражать. Он часто откровенно объясняет, что не обладает творческим потенциалом из-за травмирующего опыта учебы в государственной школе или из-за того, что в подростковом возрасте был гомосексуалистом. Но ему не нравятся “серьезные вопросы” о жизни, человеческой судьбе и так далее, и он склонен считать людей, которые их задают, фальшивками. Поскольку большая часть великой музыки так или иначе неявно посвящена “серьезным вопросам”. вопросы”, и, как и к большинству произведений искусства или литературы, он относится к ним, как правило, скептически. Не совсем по-английски задавать сложные вопросы или публично высказывать свои идеи или эмоции

.

Я полагаю, что именно этим объясняется удивительно “скромное” качество большей части английской музыки, а также неспособность англичан создавать литературу, которая вызывала бы такие же глубокие эмоции, как у

другие европейские страны (невозможно представить себе англ лиш Данте, или Гете, или Достоевского).

Тем не менее, после Элгара, несомненно, произошло возрождение английской музыки; и здесь англичанин , похоже, снова решил

ничего не предпринимать, чтобы способствовать этому. Если вы коллекционируете пластинки и вам нравятся современные американские композиторы, такие как Copland, Piston, Riegger, Barber, вы можете импортировать любое количество tity из Америки (или обратитесь за помощью в музыкальный магазин). Если это так Русская, чешская, венгерская или польская музыка - опять же, записи можно приобрести непосредственно в отдельных странах : русские и чехи, в частности, очень хорошо исполняют своих собственных композиторов. Но если вам нравится английская музыка, то лучшее , на что вы можете надеяться, - это то, что Би-би-си будет транслировать ее и позволит вам записать на пленку. Здесь нет ничего такого, чего нельзя было бы найти ни в одной из вышеперечисленных стран: напротив, есть много работ на английском языке, которые есть только в американских каталогах.

Английская музыка имеет качество ‘мелочи’, и еще сказать этого не говорить покровительственно ее. Это верно для большинства стран в мире. Только Германия, Россия, Италия, и Czechoslo vakia изготовили музыкальной литературе, который сравнивается в \

качество и разнообразие английской литературы; и в случае с двумя последними названиями мы должны добавить несколько оговорок. Все Французская музыка обладает качеством “мелочевки”, хотя французы склонны называть Дебюсси “великим” композитором без каких-либо на то оснований. квалификация. (Великим он, несомненно, был, но не без квалификация.) Как и музыка Скандинавии, Голландии, Швейцария, Польша и Венгрия (несмотря на громкие заявления Эркеля).

Но у английской музыки есть свой особый колорит, и как только этот вкус обретен, он никогда не пропадает. Это необъяснимое качество присуще музыкантам, у которых, казалось бы, мало общего - Элгару и Уорлоку, Делиусу и Бриттену, Баттеруорту и Типпетту, Блисс, Бэксу и Джону Айрленду. Поскольку я сказал, что это неопределимо, я не буду пытаться дать ему определение. Давайте посмотрим на некоторые музыкальные произведения.

КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ

Мне нравится чувствовать, что возрождение английской музыки началось с сэра Артур Салливан. Музыка савойских опер полностью и великолепно повторяет саму себя. Плодовитость и мелодический дар Салливана , несомненно, были столь же велики, как и у Россини. Двадцать пять лет назад, до появления долгоиграющих пластинок, вещи Салливана, которыми обладал среднестатистический коллекционер пластинок, без сомнения, оправдывали мнение, что он был не более чем второстепенным “поп-композитором”, самым аналог Джерома Керна 1870-х годов. Теперь, когда полное собрание опер можно приобрести по разумным ценам - одну из лучших записей “Микадо” можно приобрести за 2 фунта стерлингов, когда я пишу эти строки, - такому снобистскому отношению больше нет оправдания. Музыка переливается, как ручеек в солнечных лучах, и по большей части незнакома. Балетная сюита, написанная Чарльзом Маккеррасом по мотивам Музыка Салливана под названием “Ананасовый опрос” ничуть не хуже любой сюиты из “Фан-таска” Россини или “Утренних музыкальных вечеров” Бриттена. И начинаешь понимать, что, сам того не желая, Салливан уловил некоторые существенные черты своей эпохи; лучшие черты поздневикторианской Англии так же отчетливо присутствуют в его музыке, как Англия елизаветинской эпохи в “Шейке” У. Шекспир или Бен Джонсон. Есть качество, о котором я упоминал , говоря о Брамсе, - ощущение, что мир - это основа с психологической точки зрения это прекрасное место, несмотря на свои трагические аспекты, викторианскую уверенность в жизни, порядке и разуме.

Это правда, что Салливан происходит от Оффенбаха и , возможно, находился под влиянием Лекока (который вытеснил Оффенбаха из Парижская сцена); но Салливан был на несколько ступеней выше любого из подражателей Оффенбаха - Эрве, Мессажера, Кристин, Хана. Музыка Оффенбаха восхитительна, но она вся в пене и пузырях (за исключением “Сказок Гофмана”, где она становится великолепно-романтичной и одним прыжком обгоняет Гуно и Массне). Салливан легок, но в его легкости часто есть что-то почти моцартовское . У него есть другое измерение, это ощущение Эдвардианский оптимизм. Сравните на мгновение его музыку с Оффенбаха - или с Куртом Вайлем, если уж на то пошло, - и это дополнительное качество становится сразу очевидным. Чувствуется, что эти люди действовали на фоне

морального замешательства мента, лихорадки и тщетности, веселья, которое каким-то образом приводит к

проникнитесь настроением Пустынной земли. Музыка Сула ливана - это Англия генерала Гордона и генерала Бут, Англия, светлую сторону которой можно услышать на старых записях Дэна Лено, Артура Робертса и Генри Литтона (который также играл главные роли во многих савойских операх). Эта Англия страна, безусловно, высоконравственная, но ни в коем случае не скучная. Салливан привнес в савойские оперы гениальность, равной которой не было в истории легкой музыки, даже у Иоганна Штрауса. Стоит только сравнить их с успехами "оперетты", которые последовали за ним.- Я познакомился, например, с Мерри Ингленд или Чу Чин Чоу и убедился, что Салливан находится на совершенно другом уровне. В "Коксе " и "Бокси", а также в нескольких более поздних операх Салливан сочинил пародии на Генделя, Россини, Беллини и даже Верди. ожидал, что его зрители распознают пародию и засмеются. В немецкой "Веселой Англии" нет ничего из этой легкости (которая в изобилии встречается даже у йомена из Охранник); это совершенно серьезно в своей "старой Англии". мышление. Что касается "Чу Чин Чоу" (которое, как я полагаю, до сих пор является рекордсменом по количеству постановок), то оно уже на полпути к тошнотворным, бессмысленным сладостям, которые в таких количествах каждый год предлагаются на Бродвее. (Даже у лучших из них, таких как "Вестсайдская история" или "Самый счастливый парень", есть продолжение вся атмосфера "записывания", молчаливого предположения, что публика слабоумна.)

Это была счастливая случайность, которая привела Гилберта и Салливана к сотрудничеству, хотя от остроумия Гилберта устаешь гораздо раньше, чем от музыки Салливана. Он мог бы и дальше оставаться композитором сентиментальных салонных песен и скучных ораторий и был бы сегодня так же полностью забыт, как

Стейнер или Парировать. (“Распятие” Стейнера, которое недавно было переиздано в записи, ясно показывает, что он заслуживает своей безвестности.) Нравится Брамса, Салливан ошибочно полагал, что он рожден для

быть “тяжеловесом”, но без способности Брамса поддержать идею немецким реквиемом. На данный момент, есть фрагменты из

/ < оперы “Савойя”, которые довольно быстро изнашиваются - или уже износились из-за одного повторения, - но если учесть богатство, которое предлагает дюжина опер (включая “Кокса” и “Бокса”), то это

неважный. Какой-то музыкальный критик (я забыл, кто именно) однажды заметил, что в любой другой стране, кроме Англии, ежегодно проводился бы фестиваль Гилберта и Салливана; а так ни один серьезный критик не считает нужным упоминать о нем. Однако стоит только поставить на проигрыватель хорошую запись любой из опер и попытаться прослушать ее без предубеждений, чтобы понять, что для такого отношения нет реальной основы. Относиться покровительственно к Салливану так же глупо, как к Шуберту , Чайковскому или Григу.

Когда речь заходит об Элгаре, становится легче понять, почему так много людей позволяют себе быть снисходительными. Он, в полном смысле этого слова, английский композитор (Салливан - нет; я полагаю, что если бы слова Гилберта можно было хорошо перевести на английский язык Европейских языках, Салливан вполне мог бы стать самым известным из английских композиторов на континенте). Я имею в виду “англ лиш’ здесь в несколько узком смысле этого слова. Ни один хороший композитор не может помешать своей индивидуальности

проявиться в его музыке, так что у слушателя возникает ощущение, что он хорошо знаком с ним в определенных отношениях; Моцарт и Шуберт всегда дают ощущение, что они живы и находятся в зале; то же самое, но совсем по-другому, делает Берг в “Реале”. небольшая интерлюдия в Воццек. Второстепенный композитор, возможно, обладает этим даром в большей степени, чем крупный композитор. Во всяком случае, Личность Флэгара так же отчетливо присутствует в его музыке, как и Песня Моцарта звучит в симфонии “Юпитер”. Это личность довольно поэтичного, любящего природу английского джентльмена. Подобно многим английским джентльменам, он ни в малейшей степени не блистателен, не проявляет чуткости к настроениям других людей, никогда не ослепляет, как Моцарт выступает в любом другом баре с каким-нибудь музыкальным произведением жонглирование этим равносильно волшебству. Он также ничего не понимает ни в сексе, ни в женщинах; у него нет даже того элементарного понимания сексуального влечения, которое Делиус раскрывает в Фенимор и Герда. Возникает ощущение, что сексуальные нотки Вагнера или Рихарда Штрауса заставили бы его откашляться и покраснеть. Его легко недооценивать, слушая это торжественное маршевое вступление ля-бемоль мажор

НЕМНОГО АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКИ

Если симфония (это звучит так, словно марширует вся Британская империя |; на войну) и чувствовать, что этот человек - просто музыкальный полковник Дирижабль. И, как отмечает Невилл Кардус, его “Фальстаф” не является /j Шекспировский пьяница, старый негодяй, любящий публичные дома, но Я - Фальстаф, который раскаялся в своих грехах. И все же, несмотря на все сказанное, он остается одним из самых восхитительных английских композиторов, любителем сельской местности, теплых августовских дней, этой пасторальной, но в высшей степени английской и уважительной атмосферы. прекрасный мир, который Руперт Брук описывает в “Гранчестере” и в “Великом любовнике”; он признает, что “белые чашки и тарелки,

сверкающие чистотой” так же поэтичны, как и любые короли гоблинов. Он также напоминает Честертона из таких романов, как “Человек, который был четвергом” или “Человек живой”, о котором Диксон Скотт писал: “Он обладает даром поэта видеть самые обычные вещи - “луны или человеческие лица, холмы, уличные фонари и дома - с поразительной свежестью и внезапность, как будто они были сделаны только что”. (Самый известный, но ни в коем случае не самый Я считаю, что лучший пример в “Элгаре” - это “Проезжает повозка” из серии “Детская”.)

Элгара сравнивают с Рихардом Штраусом и даже с Брукнером, но его ближайшим музыкальным родственником остается человек, который, очевидно, оказал наибольшее влияние на его музыку, Брамс. Меланхолия Брамса - это меланхолия Элгара. Удивительно, как много в музыке Элгара есть некоего ‘умирающего падения’. Сторонники антиэлгарианства придают этому большое значение, указывая на то, что этот английский джентльмен-империалист с его помпезной “Страной надежды и славы” на самом деле был печальным примером капиталистического упадка, человеком, который втайне признавал, что его любимая Англия с ее милитаристским самодовольством и предназначением править и направлять меньше цивилизованные нации были на пути к Я: вне игры. Реальных доказательств этой точки зрения нет. Более того

;[вероятно, правда в том, что Элгар считал бремя быть самым великим английским композитором довольно тяжелым. Мы склонны думать о нем как о сэре Эдварде Элгаре, королевском фаворите, богатом сельском джентльмене, забывая, что он был сыном не особенно преуспевающего книготорговца, который оставался бедным и никому не известным до сорока лет и так и не стал кем-то большим

чем “обеспеченный человек”, даже в самые удачные свои годы.

Возможно , в ложном впечатлении виноват титул, потому что, если мы присмотримся к нему повнимательнее, то увидим, что его карьера была едва ли более успешной. ‘триумфальнее’, чем у Брукнера. Его постоянной проблемой было отсутствие должного понимания своей музыки. Он утвердился лишь после 1900 года (когда ему было почти пятьдесят), а к 1918 году стал совершенно немодным в мире, который спорил о Стравинский, Шенберг и ‘Шестеро’.

Сама музыка показывает, что, как и в случае с Брамсом, мы находимся в мире миниатюристов. Элгар лучше всего проявляет себя в небольших произведениях, таких как Вступление и Allegro, Серенада для струнных или красивая медленная часть квинтета. Что Мечта о Геронтий - его величайшее произведение, не противоречащее этой точке зрения; оно “" - это в основном произведение в минорной тональности, тихое, печальное, часто приближающееся к мистическому. Это чрезвычайно трогательное произведение (насколько я понимаю, его единственный по-настоящему ошибочный шаг - использование ‘Хвала Всевышнему на небесах’ в конце, но, возможно , это потому, что я возненавидел время исполнения гимнов в школе). Обе симфонии лучше всего исполняются в медленных частях (в Первой симфонии собраны одни из самых прекрасных произведений композитора). Я всегда предпочитал первую из них Второй. На мой взгляд, вступительная часть второй части слишком явно заимствована из вступительной части третьей части Брамса, в то время как медленная часть местами звучит так, как будто он подражает Брамсу. инг Делиус.

Большинство критиков склоняются к тому, что вариации “Энигмы” и Фальстаф в первую очередь в Элгара музыки. О Фальстафа , Я я совершенно не могу согласиться с общепринятого мнения, как и я никогда не был в состоянии признать, что Тиль Уленшпигель-это Лучшие тональные поэмы Штрауса. Я упоминаю Штрауса, потому что нахожу “Фальстаф” неудовлетворительным по той же причине, по какой я нахожу большинство Стихотворений Штрауса в тональности. Без сомнения, это было бы очень трогательно, если бы кто-то сопровождал его партитурой и программными заметками о том, что должно происходить, или если бы можно было слушать его во время просмотра цветного фильма о событиях, которые в нем изображены, - совсем как в диснеевской “Фантазии”. Но без этого слишком многое в музыке напоминает воду, уходящую под мост. Главный Фальстаф

тема особо не бросается в глаза, и для уха, он вновь питед слишком часто.

“Вариации на тему загадки”, безусловно, заслуживают высокого места как первое типичное творение гения Элгара, но, на мой взгляд, к ним применимы те же возражения, что и ко многим произведениям, написанным на английском языке. музыкальная форма, включая вариации Брамса на тему Гайдна, Рахмани рапсодия Ноя “Паганини” и вариации Бриттена “Фрэнк Бридж” это означает, что только в нескольких вариациях, по-видимому , много музыкального содержания или подлинного чувства. В “Брамсе” именно последняя вариация (самая шумная) поражает своей подлинной лиричностью; в “Рахманинове” знаменитая инверсия - единственная точка, где виден Рахманинов второго фортепианного концерта . В “Энигме” только у Нимрода есть такое чувство музыкальной экспансивности, хотя соло на виолончели (вариация 12) также полностью типично для Элгара. Что касается варианта 11, например, то трудно представить, чтобы кто-то наслаждался им без того, чтобы ему не сказали, что на нем должен быть изображен бульдог, падающий в воду. Вторая часть двенадцатой вариации демонстрирует недостаток, который часто встречается у Элгара: она звучит так, как будто это музыка, написанная для сопровождения документального фильма. короткометражный фильм о сельской местности, но, кажется , в нем слишком мало событий, чтобы его можно было назвать музыкой. (Я нахожу, что большая часть Второй симфонии также оказывает на меня такое воздействие - ее следовало бы сопровождать фильмом, показывающим “сожженную солнцем ферму” руки укладывают вилами сено на телегу, а затем показывают, как телега нагружена бревнами. возвращаемся домой в лучах вечернего солнца.)

Нужно признать, что вся музыка Элгара - грустная музыка, когда она не звучит шумно и экстравертно, как в “Лондонском городке”. туре. Это еще одна причина, по которой я склонен отвергать Сравнение Кардуса с Брукнером. Сельская местность, над которой плывешь в симфонии Брукнера, не печальна; она обширна и открыта, а иногда и величественна. Иногда нам кажется, что музыка Сибелиуса передала истинный дух природы - необъятный, открытый, свободный, угрожающий, если смотреть на него с чисто человеческой точки зрения, но слишком

безличный, чтобы быть по-настоящему угрожающим. В Элгар, на природу всегда смотришь сквозь легкую дымку ностальгии, хотя она никогда не доходит до настоящего отчаяния. Есть

в этом есть что-то милое, щемящее сердце, и это показывает , что Элгар видел мир маленьким, сугубо личным, “человеческим, слишком человеческим”; в нем нет ощущения необъятности, имманентности. это почти так же уютно, как в “Нашей деревне” или “Прощай, мистер Чипс”. И все же это Элгар, такой же англичанин, как Делиус, и такой же полный нежной меланхолии. Мы могли бы надеяться, что в один прекрасный день будет очень большой Английский композитор, который позволит показать в своей музыке некоторые Англия, которые Вордсворта и Блейка в поэзии. До этого момента Элгар - лучшее, что мы можем предложить, и давайте не будем заблуждаться на этот счет, ему есть за что быть благодарным

.

Было бы невозможно писать об английской музыке, не упомянув, по крайней мере, одного из самых ярких и оригинальных композиторов. позеры, которых мы создали - Густав Холст. И все же это я можно сделать гораздо больше, чем просто упомянуть его, поскольку о его музыке известно так мало. Это, несомненно, связано со смертельным исходом разнообразие набора планет, которое кажется слишком непосредственным. впечатляет, что это произведение глубокого композитора; оно прекрасно Музыка шута и сюита Святого Павла усиливают это впечатление. И все же стоит только послушать Эгдона Хита или Гимн Святого Павла. Иисуса (оба были изданы в нашей стране в 1962 году), чтобы распознать осознайте, что перед вами композитор с сильной и уникальной личной ити, который заслуживает того, чтобы быть более полно представленным в каталогах пластинок . Есть по меньшей мере дюжина важных произведений, которые следует

записать, в том числе две оперы (“Савитри” и “В конце “Голова кабана”), Хоровая симфония, два концерта, четыре песни для голоса и скрипки, Ода смерти и несколько произведений для хора и оркестра. Хоровая фантазия была исполнена Клуб мировых рекордсменов в 1964 году.

Здоровье Холста было еще хуже, чем у Делиуса, в результате чего многие из его работ были короткими - преимущество, поскольку несколько из них можно было уместить на одной пластинке. Он сделал из необходимости добродетель и научился концентрировать свое музыкальное мышление так , что многое можно было бы изложить на нескольких страницах. Если бы Холст был немцем, эта черта характера привела бы к появлению Холста

НЕМНОГО АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКИ

vogue, и многие ученики пытаются превзойти мастера в его предшественниках в краткости изложения. Как англичанин, он даже не удостаивается чести время от времени выступать на BBC. Что еще хуже, такие приятные, но сравнительно неважные работы, как Планеты и Идеальный дурак переигрываются таким образом, чтобы создать впечатление, что он не более чем второстепенный поздний романтик без какой-либо особой индивидуальности - впечатление, которое быстро исчезает. ошеломленный одним-единственным прослушиванием “Гимна Иисуса” (который, хотя и напоминает нам о жизни Делиуса в некоторых местах, в целом является более жестким произведением).

Мое любимое произведение среди английских композиторов до-1914 год - Джордж Баттерворт, автор цикла песен A Shrop “Парень из графства”, несомненно, является самым красивым в английском языке. Исходя из этого, можно предположить, что Баттерворт был своего рода английским Шубертом. Все песни отличаются мелодичностью и простотой.* Говорят, что Хаусман был совершенно немузыкален и обычно убегал из комнаты, зажимая уши руками, если кто-нибудь пытался сыграть ему

переложение одного из его стихотворений. Жаль, потому что он , вероятно, обнаружил бы, что Баттерворт прекрасно уловил его мысли. Эта полностью английская поэзия положена на музыку, которая также кажется совершенно английской. Поучительно сравнить постановку Баттерворта “Пашет ли моя команда?” - диалога между покойником и его лучшим другом, который унаследовал возлюбленную покойника, - с постановкой Воана Уильямса из цикла “На краю Венлока”. Воган Уильямс создает свою композицию для голоса и струнного квартета и стремится к драматическим эффектам. Последняя строфа звучит так::

Да, парень, я лгу легко я лгу так, как выбрали бы парни.

Я подбадриваю возлюбленную покойника Никогда не спрашивай меня, чью именно.

Эта поэзия трогательна своей простотой. Вон

*

Когда-то на HMV DLP 1117 была отличная запись в исполнении Джона Кэмерона, ради которой стоит поискать в букинистических магазинах

.

154 КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ

Тенор Уильямса декламирует ‘Да, парень! да, парень!”, а после “Никогда не спрашивай меня, чей” струнные драматично взвизгивают. В “Баттерворте” нет повторов и музыкальных эффектов не больше , чем в любом другом куплете, за исключением того, что “Никогда не спрашивай меня , чей” поется тихо, и за ним следует лишь несколько затихающих нот на пианино. Каждая из этих одиннадцати песен Баттерворта является второстепенной классикой, о которой можно было бы написать очень много. Самое известное из этого цикла - “Прекраснейшее из деревьев’, на котором Баттерворт написал оркестровую поэму, которая является его самым популярным произведением. Смерть Баттерворта вызывает у меня наибольшее сожаление. это трагедия войны 1914 года, даже если учесть, что Т.э. Халм, Уилфред Оуэн и Руперт Брук были во многих отношениях более важными фигурами. Творчество Баттерворта было небольшим; помимо уже упомянутых произведений, он сочинил еще две оркестровые поэмы: “Берега зеленой ивы” и ” “Вишневое дерево ” и еще один цикл песен на стихи Хенли , который, к вечному позору звукозаписывающих компаний, так и не был записан.

Здесь я вполне могу заявить, что случайное приобретение цикла “Шропширский парень” заложило основу моего собственного вкуса к английской музыке, к которой я был склонен относиться покровительственно. Инг. Английские произведения, которые наиболее популярны в концертном зале, как правило, создают впечатление романтизма и поверхностности - “Тинтаджель” Бакса, “Осы” Воана Уильямса Увертюра, “Серенада” Элгара для струнных, “Планеты” Холста. Во время войны различные эстрадные программы на радио перемежались выступлениями эстрадного оркестра Би-би-си, исполнявшего чью-то аранжировку “Баа-баа, Черная овца’ или ‘Старый Кинг Коул’. Будучи маленьким мальчиком, я был склонен считать, что эти “аранжировки” только ослабляют и без того слабую мелодию. Впоследствии я пришел к выводу, что большая часть английской музыки имеет безвкусный привкус эстрадного оркестра Би-би-си, исполняющего аранжировку детской песенки. Несомненно, существуют определенные ‘Английские’ гармонии - увертюра Wasps изобилует ими - и , возможно, аранжировщики Би-би-си использовали их слишком часто, про проявляя предубеждение против них. Элгар полон этих хар деньги; без сомнения, именно поэтому так много

людей инстинктивно

НЕМНОГО АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКИ

155

фут

■фут,

f

не нравится его музыка. В Баттерворте “английскость” - это прекрасное, чистое качество, ни в коей мере не приторное. По этой причине я бы порекомендовал “Шропширского парня”, будь то песни или оркестровая поэма, всем, у кого есть предубеждение против английского языка. лишняя музыка. Это может привести к открытию других английских песен - в каталоге пластинок обычно есть несколько превосходных антологий, в том числе для таких замечательных второстепенных композиторов, как Айвор Герни, Джеральд Финци, Герберт Хауэллс и Т.У. Саутэм. Некоторые из стихотворений Финци на стихи Харди имеют такое же высокое качество качество, как у шропширского парня Баттерворта; для беззаботных несс, его ‘Дорогие друзья’ - один из самых восхитительных английских больше песен никогда не было написано.*

Величайшим композитором английских песен, несомненно, является Филип Хезелтайн (Питер Уорлок, о котором я говорил в другом месте где),! чье самоубийство стало большой трагедией для английской музыки. Уорлок был странным человеком, с раздвоенной личностью; он избежал собственной сверхчувствительности, сыграв роль эдакого повесы Элизы Бетан. Его песни делятся на две группы, как будто написаны разными сторонами его личности. Кто-то может усомниться в Сесиле Теория Грея о том, что именно конфликт этих двух личностей в

конце концов довел его до самоубийства; многие поэты разделяли себя подобным образом, без каких-либо негативных последствий. Джон Миллингтон Синдж, похоже, был в этом смысле раздвоенной личностью; то же самое относится и к Роберту Бернсу. Даже творчество Блейка показывает, что у него было раблезианское альтер-эго.

“Раблезианские” песни Уорлока часто пользуются большим успехом, чем более эмоциональные песни. ‘Captain Stratt-s Fancy’, “Ярмутская ярмарка”, “Прочь, к Твиверу” и “Джиллиан из Берри” всегда будут любимыми песнями на теноровых концертах, в то время как такое любопытное произведение , как “Лиса”, не производит особого впечатления при первом прослушивании, а позже может показаться слишком простым и мрачным. Это тема для

* Доступна на записи Jupiter, JUR 00A5, в исполнении Уилфреда Брауна Пластинка настолько высокого уровня, что должна стать коллекционным произведением. В ней также есть прекрасная композиция Саутэма, посвященная Стихотворение Даррелла “Немея”. Другие замечательные записи английских песен:: Saga XIP 7011 (Джон Ширли-Квирк, баритон); LW 5241 (Питер Пирс, тенор); и Saga XIP 7013 (Джанет Бейкер, контральто).

см. главу 7 “Делиус”.

предположите, следует ли переписать многие елизаветинские песни заново. их называют “Песнями чернокнижников” или “песнями хезелтина”, но в большинстве из них чувствуется странный английский колорит, который так или иначе присущ чернокнижникам. Это нелегко описать. Уорлок - тонкий композитор, его можно считать чем-то вроде английского Хьюго Вулфа, поэтому мы редко слышим явные английские акценты, которые можно обнаружить в некоторых песнях Айрленда или Вогана Уильямса. Таким образом, несмотря на то, что песни безошибочно английские, их утонченность возвышает их над

национализмом в стиле фолк-песен , который так часто портит Вона Уильямса или Холста. Из всех английских композиторов. Уорлок - тот, кто, скорее всего , привлечет внимание любителей музыки по всему миру. Поэтому вызывает сожаление но, зная звукозаписывающие компании, это ни в коей мере не удивительно , что из сотни его песен записано всего около дюжины. К счастью, его лучшее произведение - “Кроншнеп”*, написанное на слова Йейтса, доступно уже несколько лет. Как и “На краю Венлока” Воана Уильямса, оно написано для тенора и струнных квартета с добавлением флейты и английского кор. По моему собственному мнению, это, возможно, лучшее произведение английской музыки , написанное в нынешнем столетии. На первый взгляд это звучит мрачный и леденящий душу, но при повторном прослушивании можно только удивляться тонкости написания. Судя по словам раннего Йейтса периода мечтательности, можно было бы ожидать, что в нем будут заметны явные следы влияния Делиуса. Но эта музыка более ледяная и отстраненная, чем все, что мог бы написать Делиус. В самый эффектный момент инструменты перестают играть, и голос произносит строки:

Ни одна ветка не засохла из-за зимнего ветра

Ветки засохли, потому что я рассказал им свои мечты.

Это усиливает эффект опустошенности, как будто голос слишком измучен, чтобы тратить время на пение. Качество этой музыки объясняет, почему Уорлок был способен на самоубийство; он был более способен на отчаяние, чем любой другой композитор его поколения.

* Argo RG 26, который также включает в себя дюжину песен.

Мы возвращаемся к “мейнстриму” английской музыки: Воган Уильямс, Айрленд, Бакс, Блисс, Уолтон и Бриттен. Воган Уильямса, на мой взгляд, труднее всего оценить как композитора.

Благодаря своему долголетию он стал доминировать в британской музыкальной жизни. Он написал девять симфоний, и одно это число наводит на мысль, что он, должно быть, принадлежит к выдающемуся классу композиторов. Нельзя, как в случае с Элгаром, обвинить его музыку в выражении самодовольства; и все же в некотором смысле чувствуется, что его музыкальный язык столь же ограничен , как и у Элгара. В его последних двух симфониях чувствуется тональность и живость исполнения, которые временами напоминают нам о русской музыке. Но все первые семь обладают одинаковой тенденцией к неопределенности, модальным ощущениям, как будто их главным желанием было двигаться вперед, не будучи вынужденными делать какие-либо определенные заявления. Своего рода открытое, ровное состояние тематические изменения, которые мы встречаем, например, в начале “Пасторальной” симфонии Бетховена, или второй симфонии Сибелиуса, или “Гельденлебене” Штрауса, совершенно чужды Воану Уильямсу. Может показаться, что в этом есть какой -то мистический подтекст, если принять, что его ключевые работы - это Пятый символ фальшивка и опера “Путь пилигрима”. В этой последней работе извилистые ладовые мелодии создают ощущение, что мир - это “сумерки, пронизанные сном, между рождением и смертью” (по выражению Элиота), а трубный звук слов Кристиана “Я восстану во имя Господа”, кажется, пробуждает к жизни. государство: ‘В этом и заключается смысл”. Это делает оперу одним из лучших произведений Воана Уильямса. Но это модальное качество и тенденция из-за того, что он старается свести свои темы к нескольким нотам в узком диапазоне, у большинства его работ возникает ощущение, что они ведут в никуда, что он боится открыто заявить о том, что они означают. Это неизбежно у кого-то может возникнуть подозрение, что они ничего не значат или что они - лягушки-быки, пытающиеся стать такими же большими, как коровы. Мы вспоминаем о технике, которую использует Сибелиуса в так многие из симфоний, хранения вещей индетерминантный, фрагментарные, пока интерес вызвали, а потом вдруг вязать все вместе и выходит с некоторым развертки ную мелодию. Но чаще всего Вогану Уильямсу так и не удается найти подходящую мелодию. Это музыка для настроения, как в Delius, но

итак, Делиус не написал девять симфоний, поэтому мы считаем само собой разумеющимся, что он миниатюрист.

Воан Уильямс, конечно, был так же полностью погружен в народную песню, как и Бартбк, и это многое объясняет в его музыке, поскольку многие народные песни восходят ко временам модальной музыки. Но это не объясняет, почему он так упорно придерживался этого стиля музыки на протяжении всей своей долгой карьеры. Очевидно, необходимость избегать определенных тональностей, не звучащих по-настоящему гармонично , соответствовала какой-то психологической потребности. В некоторых ранних работах, таких как “Навстречу неизведанному краю” и “Жаворонок”. Восходя, кажется, что замысел похож на замысел Делиуса, поэтического воссоздания природы. Но, с другой стороны, Воган Уилл Лиамс почему-то не производит впечатления “композитора природы”, как Брукнер. В его произведениях бесконечно меньше от природы торальной симфонии (№ 3), чем у Бетховена или Брукнера Четвёртый. Вместо этого мы находимся в мире полумрака Воана Уильямса , мелодий, которые, кажется, хотят оттянуть неприятный момент, когда они должны звучать так, как будто они уже наступили. где.

Одного взгляда на девять симфоний показывает, что они вряд ли могут классифицируются девять Бетховена или Малера. Первый на самом деле разваливая тон-поэма о море, значение слова с Уитманом. Воан Уильямс однажды заявил, что считает последнюю часть девятой симфонии Бетховена “летучей мышью”. вниз. В этом я с ним согласен, но не потому ли это, что Бетховен каким-то образом пытался заставить слова выполнять ту работу, которую должна была выполнять музыка? Воан Уильямс, кажется , во многих своих работах попадает в одну и ту же ловушку. “Навстречу неизведанному” Неизведанный регион поражает своей наивностью, идеализмом в том смысле, что он пытается выразить свои мистические эмоции, заставляя слова выполнять такую же работу, как и музыку. Но поскольку в любом случае в хоровом произведении слов обычно не слышно, возникает лишь впечатление или некое идеалистическое чувство, когда оно исполняется в возвышенной манере То же самое относится и к Морской симфонии. Когда вступительный припев выразительно поет: “Взгляни на море”, хочется сказать с сарказмом: “Нет, это ты его видишь!” Кажется , что музыка должна передавать чувства,

а не пытаться удержать

они выступают в такой манере “стой и исполняй”.

Лондонский симфонический оркестр вряд ли заслуживает звания симфонического фальшивая, она представляет собой фантазию на тему Лондона и, как таковая, обладает некоторыми неприятными качествами “аранжировки” Эстрадный оркестр Би-би-си. Это прекрасная музыка, приятная музыка, но не симфония. То же самое, как мне кажется, можно сказать и о Пасторальной симфонии, которая представляет собой скорее затянутую мелодическую поэму Делиуса , чем симфонию.

Эти возражения не относятся к Четвертой или Пятой симфонии. Показательно , что ни одна из этих работ не является программной (хотя последняя и легла в основу книги “Пилигрим”). гресс). В № 4 он, кажется, с самого начала был полон решимости взять более резкую ноту, быть по-настоящему симфоническим. В ней есть что-то от Хиндемита, и она напоминает нам о том, что Воан Уильямс разделяет тенденцию Хиндемита удерживать мелодию в относительно узком диапазоне. В остальном эта симфония напоминает первую симфонию Уолтона (которая поразила многих своих первых слушателей в 1935 году как первое настоящее “послевоенное” музыкальное произведение, олицетворяющее напряжение и взвинченные нервы). Но Попытки Воана Уильямса звучать настойчиво и непринужденно только напоминают нам о том, что его естественный темп - медленная походка, и, по сути, финал превращается в один из тех длинных, усыпляющих пассажей. Тем не менее, как и Пятая, это замечательная симфония, возможно, лучшая из девяти. Пятое , о котором я уже упоминал: его содержание, по-видимому, носит религиозный характер, как в “Путешествии паломника”, и создает впечатление , что он решительно отвернулся от своего краткого заигрывания с модернизмом. Ее первая часть - одна из самых эффектных во всех работах Воана Уильямса; хотя в ней чувствуется обычная

модальность, в ней есть сила и уверенность, которые придают ей характер утверждения.

В Шестой симфонии полностью возвращается вступление в исполнении Воана Уильямса. Существует традиция, согласно которой заключительная часть пианиссимо должна быть описанием разрушенного бомбой Лондона, лежащего в лунном свете; если вспомнить go , то, безусловно, можно понять замысел автора. И все же, слушая это, испытываешь чувство беспокойства

симфония, беспокойство композитора; похоже , он сталкивается с той же проблемой, что и Сибелиус, музыка звучит все медленнее и тише, пока не замирает совсем. Четвертый выразил свои опасения по поводу современного мира, Пятый - свою религиозную веру; Шестой видит воплощение страхов, но умудряется заканчивать с чувством глубокого спокойствия. Куда может пойти композитор после этого? Казалось бы, ответ таков: в никуда. Для Седьмая симфония - это не более чем переработанная версия саундтрека к “Скотту Антарктическому”. Как и следовало ожидать от музыки, которая отражает замерзший Юг с его ледяными пустошами, непрекращающимися ветрами и метелями, эта музыка преувеличивает Гератес подчеркивает способность Воана Уильямса ни к чему не приводить; временами это звучит как муэдзин Делиуса в “Хасане”, иногда просто как завывание ветра, от которого не ожидаешь, что он проявит какое-либо чувство к ключевым центрам. Это, по-видимому, подтверждает то, о чем мы давно подозревали: что часть намерения Музыка Воана Уильямса, так сказать, заставляет мурашки по коже, дает ощущение чего-то чуждого, нечеловеческого. Если это так, то обычно это не удается, потому что большая часть музыки Воана Уильямса звучит так, как если бы она была написана для органа, и органу было бы трудно звучать “чужеродно” - мы слишком часто ассоциируем его с церквями (хотя Мессиан преуспевает в этом). сион).

В двух последних симфониях Воан Уильямс, похоже , решил

отказаться от своей неизменной манерности; в них с трудом можно узнать его музыку. Они были де точно описан как “экстравертированный’. На нем все еще осталось несколько отпечатков пальцев Воана Уильямса, но старик неохотно потребность в том, чтобы мелодия звучала убедительно, похоже , исчезла.

После нескольких прослушиваний я так и не смог решить, является ли какое-либо из этих произведений действительно симфонией; несмотря на их яркий колорит и ощущение света и воздуха, они не дают представления о развитии симфонической мысли. Лично я нахожу их предпочтительнее большинства других симфоний, потому что прежнее звучание церковного органа ушло в прошлое. Но, должен признаться , фантазия на тему Таллиса меня совершенно не удовлетворяет

музыкальное произведение, неубедительное и какое-то удушающее; я приветствую гонги, колокола и рев медных труб Восьмого и Девятый.

Очевидно, что все это дело вкуса. Мне не нравится то, что Воан Уильямс обычно делает с оркестром, если только он не откровенен, как в двух последних симфониях “Фальшивки” или старая музыка Кинга Коула. Я не сомневаюсь, что в основе музыки лежат подлинные религиозные чувства и любовь к природе , но мне не нравится торжественный, напускной елизаветинский стиль , в котором он это выражает. С другой стороны, цикл песен, подобный “Песни о путешествиях” кажутся мне вполне удачными; в них много разнообразных чувств; они более тяжелые, чем у “Баттерворта”, но мелодий в них не меньше. Стивен Кинг - автор коротких стихотворений. сынок, у Воана Уильямса нет соблазна затянуть одну из своих неопределенных мелодий; он вынужден оставаться непритязательным. Такая песня, как “Youth and Love”, демонстрирует больше его способности к написанию чистой мелодии, чем что-либо в симфониях.

Когда мы переходим от Вогана Уильямса к сэру Арнольду Бэксу , мы сталкиваемся с другой проблемой, ответ на которую, возможно, будет очевиден для будущих поколений, но сегодня кажется неразрешимым: почему одно из них должно пользоваться большим уважением и быть так хорошо представлено в документах, в то время как другое игнорируется? Бакс - автор семи симфоний, которые во многих отношениях не уступают симфониям Сибелиуса; большого количества прекрасных фортепианных произведений, в том числе четырех сонат; и многих мелодических поэм, включая популярную “Тинтажель” и менее известные, но не менее прекрасные Сад фанатов. Музыка Бакса романтична и красочна, и этого, по общему признанию, достаточно, чтобы сделать ее непопулярной в музыкальных кругах; несмотря на это, его романтизм не отличается от широкого, безудержного разнообразия Чайковского; он деликатный, утонченный и интеллигентный.

Одна из причин нынешнего пренебрежения Бакса становится очевидной, когда слушаешь его Третью симфонию - одно из его лучших произведений. Хотя это романтическая музыка, в ней нет легко узнаваемых мелодий Сибелиуса или Чайковского. Пришлось признать, что Бакс не был великим мелодистом. Есть мелодии - их много, - но ни одна из них не звучит под аккомпанемент

прослушав одно-единственное исполнение. Это означает, что Вах не сразу привлекает неискушенного слушателя, который знает каждого композитора по его самой известной мелодии - Генделя в исполнении хора “Аллилуйя”, Баха в исполнении “Воздуха на струнах G”, Моцарта в исполнении “Eine Kleine Nacht” и т.д. Даже в “Тинтажеле”, каким бы прекрасным и волнующим он ни был, есть только одна романтическая мелодия, да и то неразборчивая после первых двух тактов. Поскольку романтизм сегодня вызывает сомнения с интеллектуальной точки зрения, Бакс потерял своих естественных поклонников - проницательных и интеллигентных слушателей. Все это, казалось бы, дает ответ на вопрос, почему Бакса игнорируют, в то время как Вогана любят. Лиамс известен каждому любителю музыки. Но это не объясняет , почему его так мало записано или почему его работы никогда не звучат по радио. Следует признать, что четыре фортепианные сонаты были записаны Фрэнком Мерриком, который, безусловно, является одним из лучших пианистов Англии на сегодняшний день; и лучшая из них, вторая, имеет две записи. На момент написания этой книги это было недавнее событие, и можно надеяться, что оно возродит интерес к его оркестровым произведениям. Но главное вопрос о том, как композитор такой важности может быть предан подобному полному забвению, все еще остается открытым.

Этот вопрос в еще большей степени относится к ряду английских композиторов двадцатого века. Например, хотя я часто встречал имена лорда Бернерса и Бернарда ван Диерена, на самом деле я никогда не слышал ни одного музыкального произведения ни одного из них, и сомневаюсь, что кто-либо еще из моего поколения слышал. (Ван Диерен пришел, чтобы обдумать мог оказать влияние на чернокнижника после его раннего увлечения Делиус; он, по-видимому, был более “интеллектуальным” композитором, чем Делиус, и, без сомнения, знакомство с его музыкой помогло бы объяснить некоторые особенности холодного звучания кроншнепа.) Возможно, это объясняется тем, что их музыке не хватает каких-либо достоинств, но , похоже, словарь Гроува или многие другие музыкальные авторитеты придерживаются иного мнения.

Э. Джей Моран - еще один пример непонятного отрицания лект; его симфония - прекрасное произведение, хотя в ней чувствуется

большое влияние Сибелиуса; но его скрипичный концерт и фортепианная музыка (некоторые из которых были записаны Айрис Лав-

Ридж) показывают замечательное и индивидуальных музыкальные личности. Moeran тоже романтик - Скрипичный концерт-полный Кельтская меланхолия. Эта меланхолия, по-видимому, привела к его падению, поскольку в последние годы жизни он был очень много пил . Пренебрежение к своей музыке, возможно, также усугубило его чувство поражения.

Имя Бакса обычно ассоциируется с именем другого сотрудника-Элгарианский романтик, Джон Айрленд. Те, кто любит Ирландию, любят его больше всех остальных английских композиторов; он вызывает у них зависимость. Поскольку его единственным доступным произведением является фортепианный концерт, многим слушателям будет трудно его понять. Но Ирэ Лэнд проявил себя с наилучшей стороны как композитор для фортепиано с оркестром, и его лучшую музыку можно найти в различных фортепианных произведениях: “Сарния”, ” Эпизод “Остров” (возможно, лучший из его произведений), фортепианная соната, пьесы Лона Дона , декорации , сюита “Зеленые пути”. Прекрасная соната для второй скрипки (принесшая Ирландии известность)* в чем-то напоминает Сезара Франка и заставляет задуматься о том, что у Ирландии много общего с этим великим французским мастером, а также с Дебюсси, Равелем и Форе. Все его работы очень нежные, в основном в пастельных тонах. Это был бы конец было бы упрощением говорить о нем как об английском композитореб, и все же это описание указывало бы на тонкость и деликатность , благодаря которым его музыка вызывает такой энтузиазм у новообращенных. Это напряженная английская музыка, но не такая агрессивная, как у Воана Уильямса, и гармонии в ней полностью пост-Дебюсси. (Его музыка звучит чрезвычайно просто, но мой друг-пианист сказал

мне, что он самый сложный из англоязычных музыкантов. в какой-то мере это типично для ирландской музыкальной личности.) Как и у Фора, Ирландия никогда не станет популярной страной, но, опять же, как и у Фора, у него всегда будет группа поклонников, для которых его музыка уникальна. Он является необычным музыкантом. в нем сочетались романтизм (он написал много пьес по мотивам произведений Артура Мейчена) и сдержанная интеллектуальность.

Музыка сэра Артура Блисса стала несколько лучше * Все эти произведения теперь доступны в записи.

выпускается граммофонными компаниями, хотя большая ее часть больше недоступна. Он один из тех музыкантов, к которым благосклонно относятся модные критики, хотя, когда слушаешь его музыку, трудно понять почему: возможно , потому, что некоторые его оркестровки напоминают Элгара. Его самая известная работа - марш из фильма “Грядущее”, хотя в детском балете по этому произведению музыка более тонкая и характерная. Он написал два масштабных концерта, один для фортепиано, другой для скрипки, и оба эти произведения заслуживают высокого места в репертуаре. Они теплые, яркие и часто шумные. Скрипичный концерт обладает эмоциональностью, напоминающей Эрнста Блоха, а временами и Макса Бруха; фортепианный концерт - такое же бравурное произведение, как и Второй концерт Рахманинова. Но Блисс также чувствует себя как дома в камерной музыке, и некоторые из его лучших произведений можно найти в его квинтете для кларнета, в то время как квинтет для гобоя и струнный квартет № 2 - восхитительные произведения, которые могут стать основой для постоянного увлечения творчеством композитора. После “Грядущего марта” его самой популярной работой является ” Элгарианская музыка для струнных, одно из его самых откровенно романтичных произведений. Но недавний цикл песен

“Клубок загадок ” , который выпущенный по заказу Би-би-си, он обладает терпкостью, которая напоминает нам о том, что некоторые из его ранних произведений, такие как “Беседы”, произвели на нас впечатление своим остроумием и иногда сарказмом. Это было исполнено в Третьем концерте программы, который обычно считается самым авангардным из доступных музыкальных произведений, и показало , что Блисс может держаться особняком даже в компании Булеза и Теи Масгрейв. Как и Баксу, Блиссу, похоже, суждено оказаться между двух огней; его игнорируют модные критики, но он не может компенсировать это популярностью у публики, не слишком искушенной в музыке. Это, должно быть, раздражающее положение для такого блестящего композитора, и это еще один пример небрежного отношения Англии к своим артистам и композиторам. Блисс не великий композитор, но с музыкальной точки зрения он, по крайней мере, является эквивалентом Хачатуряна в России или Сэмюэля Парикмахер в Америке. (У него много общего с Барбером.) Ни один из этих композиторов не страдает от такого пренебрежения

это блаженство страдает. Быть композитором в Англии - нелегкое занятие, особенно если его музыка не соответствует модным тенденциям.

Имя сэра Уильяма Уолтона также вызывает вопросы. отличительной чертой, но совершенно иной природы, чем та , что ассоциируется с Бэксом или Блиссом. Даже сегодня, спустя тридцать лет после того, как она была написана, Первая симфония Уолтона звучит актуально и современно, как голос своего времени. Уолтону также принадлежат некоторые из Прокофьевское качество “enfant terrible”, присущее как остроумию и сарказму, так и лирике. Таким образом, нет сомнений в том, что Уолтон смог бы занять достойное место среди авангардистов. Однако по какой-то причине Уолтон написал очень мало музыки, и в ней нет ничего похожего на Первую симфонию, хотя концерт для скрипки с оркестром, концерт для виолончели с оркестром для альта - все они прекрасны по-своему.

Ранняя музыка Уолтона обладает качеством, которое ассоциируется у нас с периодом междусобойчиков: она полна

нервного напряжения, терпкости и своеобразного музыкального остроумия, которое каким-то образом перекликается с тем, что делал Кауард на сцене. Он также продемонстрировал незаурядный талант, способность добиваться успеха всем, к чему прикасался. Симфония обладает огромной силой; “Пир Валтасара” - самая драматичная оратория из всех существующих; Концерт для скрипки с оркестром отличается стальным блеском и напористостью; строгая музыка и оформление некоторых стихотворений Эдит Ситуэлл обладают захватывающим дух, веселым очарованием. Если бы Уолтон обладал способностью оставаться-если бы его сила соответствовала его таланту, он, несомненно, стал бы одним из самых выдающихся композиторов нашего столетия.

Что же тогда случилось с Уолтоном? Человек с осторожностью относится к этому не хватает более позднего произведения какого-либо композитора; он может поставить в тупик всех, создав шедевр. Но мне кажется, что это действительно так очевидно, что после войны Уолтон не создал ни одной музыки , которая могла бы сравниться с концертом для альта или “Валтасаром” Пир. Квартет, получивший широкую оценку, обладает определенной серьезностью замысла, но не является особенно яркой музыкой. В ее первой части много от той отрывистой, нервной музыки, которую можно услышать в Первой симфонии, и возникает подозрение, что

Уолтон пишет такую музыку, когда решает быть серьезным. Это, кажется, подтверждается Второй симфонией, в которой есть срочная вступительная тема, которая напоминает Мину отрывистый ритм азбуки Морзе. После нескольких прослушиваний этот симбиоз по-прежнему не демонстрирует никакого развития с самого начала, в то время как большая часть его музыкального материала гораздо менее интересна. Многие критики использовали его первое исполнение как повод для написания эпитафий Уолтону как композитору, что

несправедливо. Симфония, возможно, и не раскрывает никаких новых граней личности Уолтона , но это ни в коем случае не незначительное произведение. Тем не менее, можно понять чувство разочарования. У Уолтона были профессиональные с довоенного времени не было создано ни одного по-настоящему важного произведения; концерт для виолончели с оркестром оказался несколько неинтересным после двух предыдущих концертов, в то время как опера “Троил и Крессида” отличается романтической эклектичностью. Была надежда, что Второй Симфония показала бы, что Уолтон все еще находится в процессе становления как крупный европейский композитор, и, конечно, ей это не удалось

.

Опера - произведение загадочное. В ранних работах Уолтона было мало что, что указывало бы на то, что он найдет оперу естественным выражением своих особых качеств, поэтому ее ждали с некоторым любопытством. Возможно, он согласился бы с необходимостью приблизиться к экспериментализму и создать произведение, в котором его характерная напряженность нашла бы вокальное выражение, и в этом случае было бы трудно понять, как ему избежать звучания, подобного Воццеку? Даже выбор темы был необычным наш единственный, поскольку “Троил и Крессида” - это, по сути, единое целое. романтическая история - что-то вроде сюжета Грэма Грина, полная человеческой порочности, мелочности и предательства. Но Уолтон написал романтическую оперу, в которой некоторые характерные арии (например, “Как я могу спать?”) напоминают “Порги и Бесс”. В ней совсем нет ощущения неотразимого самовыражения. Поскольку Уолтон выбрал романтический способ самовыражения, он , безусловно, поставил на кон сам себя, выбрав эту историю. Даже пьеса Шекспира является художественным провалом, потому что Крессида не является ни героиней, ни злодейкой, и конечный эффект неоднозначен. В опере Уолтона (скорее по мотивам Чосера

НЕМНОГО АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКИ

чем Шекспир) это только подчеркивает чувство, что com проблемка не совсем уверен, какую музыку он должен писать.

Наиболее вероятным объяснением того, что Уолтону не удалось стать крупным композитором, является то, что английская культурная почва слишком тонка. Уолтон был "интернационалистом" больше, чем любой другой английский композитор со времен Элгара; Прокофьев - его довольно близкий музыкальный родственник. Если бы Уолтону, как Прокофьеву, пришлось жить за пределами своей страны, его музыкальная индивидуальность, возможно , подпитывалась бы новыми идеями. Нездоровая музыкальная атмосфера побудила его стать консерватором , чтобы избежать экспериментов. Его коронационный маршевый шар и Sceptre - печальный опыт для поклонника ранней музыки Уолтона. Его основная тема - небольшая вариация на тему открытого я слушаю такты свадебного марша Мендельсона, и все это не обладает даже тем достоинством, которое присуще "Грядущим событиям" Блисс Марш - зажигательное музыкальное произведение; на самом деле ему удается быть неописуемым.

Это объяснение (хрупкость культурной почвы Англии) вполне может оказаться неверным. Большинство крупных композиторов, как правило , плодовиты. Уолтон всегда работал с мучительной медлительностью. Развитие музыкальной личности - дело более сложное, чем литературной, поскольку идеи, слова поддаются более четкому анализу, чем "содержание" симфонии или квартета. В Первой симфонии казалось, что Уолтон обладает личностью, достойной выражения. Но, когда слушаешь более позднюю музыку, возникает подозрение, что Уолтон был феноменально умным композитором, которому нечего было сказать конкретно. Без сомнения виной тому также культурное омертвение Англии — англичане ненавидят идеи и способны на оригинальную мысль не больше, чем на обратные сальто, — но на данном этапе принять решение невозможно . Единственное, что кажется неприятно очевидным, - это то, что Уолтон остался неизменной музыкальной личностью.

Случай с Бенджамином Бриттеном, по-видимому, демонстрирует, что в английской культурной атмосфере можно развиваться как композитор , хотя можно было бы задаться вопросом о том ,

насколько далеко продвинулся Бриттен с тех пор, как был мальчиком.

Родился. Причина превосходной выносливости Бриттена заключается в том, что раскрывается при самом поверхностном знакомстве с его музыкой. Характерная черта культурной жизни на континенте, по крайней мере в Франция и Германия - это определенная сложность, напряжение идей. Поэтому художник погружается в насыщенный раствор традиций и пытается выработать свой собственный синтез в соответствии со своим характером. В Англии нет традиций идей или экспериментаторства, поэтому композитор типа Уолтона - это рыба , вытащенная из воды. Бриттен ни в коем случае не является композитором идей и вообще не проявляет склонности к экспериментам. Его музыка сама невинность. Он является своего рода музыкальным аналогом Дж. Д. Сэлинджер, с тоской оглядывающийся на утраченное детство. Он предпочитает сравнивать свое творчество с творчеством Моцарта, и в определенном смысле это сравнение не слишком далеко от истины. Бриттен плодовит, и его музыкальная индивидуальность отличается простотой , напоминающей Моцарта. Но, как я уже отмечал, в другом месте-однако простота часто вырождается в тошнотворную притворную наивность, как у Питера Пэна, спрашивающего свою аудиторию: “Вы верите в фей?’ В его опере “Маленький трубочист”, например, есть восхитительно свежая музыка - например, “Купание Сэмми”, - но вряд ли какой-нибудь серьезный композитор мог бы потворствовать некоторой пошлой сентиментальности либретто и дополнить ее своей музыкой (как в том отрывке, где дети пой ‘Дорогая Роуэн, дорогая, ненаглядная Роуэн”). Как только человека начинают раздражать подобные вещи, он начинает слышать их слишком часто в своей музыке. В отрывке “Весна, сладкая весна” из симфонии “Весна” звучит то же самое. качество. В наши дни трудно переварить “сладкую невинность”, которую елизаветинцы считали совершенно естественной, - все эти “Эй, нонни, нонни, нонни” и “Птички поют”. Эй, динь-динь -динь!” (чего, как известно, никогда не делала ни одна английская птица). Кингсли Эмис рассказывает об этом в “Счастливчике Джиме”, джентльмене средних лет в нелепых шортах, исполняющем танцы Морриса на лужайке перед домом священника, размахивая ленточками на конце трости. Бриттен относится ко всему этому слишком серьезно, и Питер поощряет его в этом. Пирса, для которого была написана большая часть его вокальной музыки. Пирс — превосходный музыкант с большим интеллектом, его невозможно

сомневаюсь в этом, но у него такой сдавленный голос, что его легко пародировать. (Дадли Мур делает это с убийственным эффектом в песне “Маленькая мисс Бриттен” из “Beyond the Fringe”). Слишком много песен, которые Пирс склонен петь, с Бриттена за фортепиано, посвящены детству, юности и ‘little pretty boys” (цитирую слова ирландской песни “I have twelve oxen”, которую Пирс поет на пластинке с сольным концертом). Этот неизменный акцент на невинности сохраняется на протяжении тридцати лет с тех пор, как Бриттен написал “Родился мальчик”, и заставляет подозревать , что в его творчестве не было реального развития. Война “Реквием”, безусловно, демонстрирует незаурядный талант, но это проявилось уже в квартете для гобоя, который он написал в восемнадцать лет. Но раскрывает ли “Военный реквием” развитие музыкальной личности Бриттена в целом? Это, несомненно, шедевр впечатляющее произведение; но, прослушав его несколько раз , начинаешь лучше улавливать отголоски творчества других композиторов - то, чему Бриттен научился из некоторых шумных маршевых кульминаций Шостаковича (например, в первой части оперы). Одиннадцатая симфония, например) или из “Крестцового пения” Стравинского. Это своего рода находчивость и глазомер для дра математические эффекты, которые Уолтон продемонстрировал в фильме “Пир Валтасара”, - еще одно влияние, которое явно присутствует. Но неизменной темой его музыки по-прежнему остается невинность, невинность маленьких мальчиков. (В “Повороте судьбы” Майлз предстает гораздо более ярко как личность, чем его сестра Флора.)

Конечно, нет причин, по которым невинность не могла бы стать подходящей темой для музыки; но если зацикливаться на ней в течение тридцати лет , это свидетельствует о некоторой задержке в развитии, о тенденции отворачиваться от сложности. Эпизод “Pickled Boys” в St. Николай - типичный пример; святой Николай предупреждает некоторых путешественников, чтобы они не ели их ужин, так как это маринованное мясо трех мальчиков, убитых

мясником. Затем Николай возвращает их к жизни, и они отправляются в путь с грехом пополам. Все решается чудом; реальная проблема мирового зла и сложности, которые являются необходимым сопровождением эволюции, игнорируются.

Все это, конечно, не означает, что Бриттен - самый важный английский композитор нашего столетия. Как и любой другой

плодовитый композитор, у него много длинных, скучных пассажей, особенно особенно для голоса. Кроме того, разговоры о его музыкальном даре сильно преувеличены. Во всех произведениях Бриттена нет ни одной мелодии, которая так врезалась бы в память, как третья часть первой части пятой симфонии “Юпитер” или даже вступление к “Счастливой ночи” (хотя в “Сент-Луисе” есть очаровательный вальс). Николас и еще кто-то в “Маленьком зачистке”): Ария “Теперь… “Большая медведица и плеяды” в опере Питера Граймса написана всего на одну ноту, хотя она, пожалуй, самая важная в опере. Несмотря на все это, Бриттен демонстрирует более природный дар к мелодии, чем любой другой композитор со времен Пуччини; можно поставить пластинку Питера Граймса или даже “Военный реквием ” в качестве фоновой музыки и быть постоянно захваченным восхитительными эффектами, которые кажутся естественными, как пение птицы.

Учитывая это, удивительно, что так мало песен Бриттена запоминаются. Слишком многим из них присуща особенность (которую Дадли Мур снова улавливает в своей пародии на “Маленькую мисс Бриттен”) мелодической произвольности; голос резко срывается или парит , или поет какую-то фразу, которая кажется намеренно уродливой или бесхарактерной. Одним из немногих исключений является его композиция “Down by the Sally gardens”, но здесь мелодия основана на ирландской народной мелодии. Композиция “Стихи Харди зимой” Words плохо сочетается с композициями Финци Харди и Брит песням Тена совершенно не хватает утонченной индивидуальности,

присущей песням Баттерворт или Колдун. Бриттен становится самобытным автором песен, когда использует оркестровое сопровождение, как в Серенада для тенора, валторны и струнных или ноктюрн. Недостаток “мелодичности” не имеет значения по сравнению с красотой оркестрового колорита и некоторыми прекрасными поэтическими эффектами. (В обоих циклах очень мало песен, которые можно было бы оторвать от декораций и спеть под аккомпанемент фортепиано.) В основном это относится и к операм. Они полны очарования добавляя оркестровые эффекты, “музыку настроения”, как в сцене между “Билли Бадд и новичок”, или вступление к третьему акту “Билли Бадда” с музыкой “туманное утро”. Пассакайя Питера Граймса раскрывает его способность писать мощно и трогательно

музыка, как и “Симфония реквием”. В ранних “Вариациях на тему” Фрэнка Бриджа также есть несколько прекрасных аранжировок авторское письмо, но оно, как правило, теряется в довольно скучном остроумии.

Концерт для фортепиано с оркестром и концерт для скрипки с оркестром показывают, что Бриттен во многом находится под влиянием Прокофьева, но у последнего прекрасная музыка, и он заслуживает того, чтобы его слушали чаще. То же самое можно сказать и о вариациях для фортепиано левой рукой, написанных для Пол Витгенштейн. Его второй струнный квартет, несомненно , является одним из лучших, когда-либо написанных англичанином, и заслуживает неоднократных слушаний.

В целом, мне кажется, довольно жаль, что Бриттен так мало написал. после успеха “Питера Граймса” он все больше отдавал предпочтение вокальной музыке , хотя ни одна из опер, написанных им впоследствии, не обладала такой мощью. Отчасти причина в том, что Питер Граймс обладал определенным богатством сюжета, полнокровием, которого с тех пор никто не достигал.

“Похищение Лукреции” написано на строгое интеллектуальное либретто Рональда Дункана, и это только подчеркивает, что Бриттен не является музыкантом-интеллектуалом; оглядываясь назад, кажется, что слишком много места в опере занимают довольно сладкие припевы для женских голосов. От драматургии и сценографии Питера Граймса и напряженной и строгой Лукреции оперы восходят на ступень ниже к Альберту Херрингу и “Маленькой уборщице”. Комедия Мопассана переносится в Англию и превращается в заурядный фарс с деревенскими полицейскими, викариями и автомобилистами. изящные дамы с насыщенными фруктовыми голосами. “Билли Бадду” не удается вернуться к драматическому уровню “Питера Граймса”; он также страдает от недостатка недраматического сюжета. Короткие романы Мелвилла вошли в моду за последние пятнадцать лет, поскольку Мелвилл приобрел репутацию писателя, основной темой которого были добро и зло. (Это неправда; Мелвилл был рассказчиком небылиц, очарованным Немецкий метафизик, скорее похожий на Кольриджа; в его работах мало подлинного морального понимания.) Даже если бы Билли Бадд обладал той моральной глубиной, о которой заявляют некоторые американские критики , сомнительно, что Бриттен смог бы передать это в музыке. А так, это довольно неудовлетворительный результат.

история, в которой невинный человек погибает в результате глупого несчастного случая, который поражает воображение (он “случайно” убивает приятеля одним ударом кулака). В нем не хватает материала для настоящей трагедии, а неудовлетворительность его сюжета только подчеркивает неискренность удовлетворенность бриттеновской одержимостью невинностью.

Со времен Билли Бадда Бриттен написал две полномасштабные оперы - Глориана и сон в летнюю ночь 3. Первый из них страдает от того же недостатка, что и “Билли Бадди”, но в еще большей

степени. Сюжет носит эпизодический характер, и падение Эссекса не кажется неизбежной трагедией. Поскольку Брит тен писал о елизаветинских временах, и чувствуется, что он мог бы позволить себе какую-нибудь мелодичную елизаветинскую музыку, которая, возможно, спасла бы его от провала. В хоровых танцах (которые доступны в записи) снова осознаешь, что написание простой, запоминающейся мелодии не является сильной стороной Бриттена; ему лучше всего удаются тонкие оркестровые краски, которые вряд ли подходят для театрализованной оперы. Ему больше по душе “Сон в летнюю ночь”, где легкость музыки соответствует легкости сюжета.

Есть также две небольшие оперы. “Поворот винта ” и “Нойес Фладд”. В обеих из них мы снова в роли короля. дом невинности и простодушной наивности, а также реакция на них человека зависит от того, нравится ли ему этот аспект творчества Бриттена. Нойес “Фладд”, написанный в основном для детских голосов, - это простая мелодия. такая же, как музыка Карла Орфа для детей, и даже в ней есть штрихи , напоминающие “Жениха и невесту-разбойницу” Равеля. То “Поворот винта” - это еще одна история, которая, как предполагается, посвящена чистому злу. Критикам, которые считают, что фильм раскрывает Генри Джеймса в духе Грэма Грина, трудно объяснить, почему в нем Мастер называл ее “чистой и незамысловатой сказкой”, но обычно списывал это на иронию и презрение к своим читателям. Если в нем и были какие -то злые нотки, то они исчезают в исполнении Бриттена, который подчеркивает невинность каждого. Даже Питер Квинт звучит невинно в исполнении Питера Пирса. Обычно утверждается , что эта опера Бриттена - лучшая со времен Питера Граймса, но в ней нет ничего от универсальной привлекательности Питера Граймса, и она никогда не возрождалась.

НЕМНОГО АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКИ

Более поздние работы Бриттена были во многих отношениях

необычными. злинг. К ним относятся “Виолончельная симфония” и “Виолончельная соната ” (обе написаны для Ростроповича), две камерные оперы. Кроншнеп “Река” и “Огненная печь”, а также кантата в честь Организации Объединенных Наций “Голоса сегодняшнего дня”. В первых четырех произведениях представлен новый Бриттен, который, кажется, перерос прежний лиризм и разочаровался. Можно предположить, что Бриттен был потрясен фантастическим успехом “Военного реквиема” и решил, что пришло время для более сдержанного исполнения. Лично я нахожу результат странно неудовлетворительным. Симфония для виолончели звучит около получаса и, без сомнения, технически великолепна. Но, кажется, ничего определенного сказано не было. Возникает подозрение , что она была написана в состоянии эмоционального истощения, с Обширные технические знания Бриттена служат не вдохновению, а делу. Ростропович назвал и эту песню, и сонату превосходными произведениями для виолончели, так что, без сомнения, профессиональный музыкант счел бы их не менее интересными, чем все, что когда-либо было написано Бриттеном . Но для обычного слушателя они кажутся любопытными. слишком сухими.

То же самое, хотя и в меньшей степени, относится к двум камерным операм. И то, и другое, по-видимому, является выражением новой религиозной фазы в творчестве Бриттена, фазы, которая, по-видимому , примерно соответствует сдержанному стилю Элиота в “Четырех квартетах”. Вновь осознаешь отсутствие у Бриттена мелодического дара и его способность воспроизводить интересные, а иногда и красивые звуки - просто как звуки камерного оркестра. (Эта способность у него общая с немцем Гансом Вернером Хенце, чья “Элегия для юных влюбленных” содержит несколько восхитительных звуков.) Конечный эффект получается очень ледяным, отстраненным, приглушенным, как в пьесе Беккета.

В целом, это правда, что поздние работы Мейджора ком позеры часто становятся отстраненными; прежний лиризм улетучивается и заменяется менее привлекательной глубиной. Свекла ховен - очевидный пример. Но возникает вопрос, действительно ли эта поздняя музыка Бриттена направлена на то, чтобы донести более глубокие идеи. Его главный Примечание, кажется, один из экс haustion и разочарования.

Подведем итог: по моему личному мнению, Бриттен лучше всего подходит для написания оркестровой музыки. Сравнение с Моцартом показывает ограниченность его диапазона в написании вокальной музыки. Моцарт может писать о невинности, как в “Волшебной флейте”, но ему одинаково легко удается образ беззаботного и развратного Дон Жуана или неистовой ревнивой Электры (в “Идо-менео”). Чтобы в полной мере насладиться вокальной музыкой Бриттена, нужно погрузиться в довольно изнеженный, немужественный мир. В небольших дозах это может быть приятно, но вскоре начинаешь тосковать по жизнерадостному негодяю в “Дон Жуане” или по неистовым страстям в “Отелло” Верди. Слушая, как Питер Пирс поет “Зимние слова” или “Теперь Большая медведица”, начинаешь ощущать, что в мире Бриттена есть что-то довольно банальное и узкое . Кажется, что в нем отсутствует большая часть реального мира. Создается впечатление , что если Бриттен когда-нибудь попадет в ад, дьявол не смог бы придумать лучшей пытки, чем заставить его положить на музыку рассказы Флеминга о Джеймсе Бонде.

Бриттен заставляет человека более отчетливо, чем когда-либо, осознать проблему лем британской музыки. Если это действительно английская музыка, уходящая корнями в английскую культурную традицию, то это должна быть музыка “легкого поведения”.

Возможно, это потому, что английский темперамент флегматичен и склонен к эмпиризму, или потому, что британские пейзажи обычно зеленые и непримечательные. Несомненно, важно, что действие большинства елизаветинских пьес, изображающих великие страсти, разворачивается в зарубежных странах.

Неприглядную природу британской культурной традиции можно увидеть на примере двух наиболее интересных современников Бриттена - Майкла Типпетта и Хамфри Сирла. С точки зрения музыки, Типпетт выглядит любопытным неудачником, который так и не смог встать на ноги. Подобно раннему Уолтону, он чувствует потребность в более глубокой культурной почве, чем та, которую может обеспечить Англия; но эта попытка избежать своей собственной английскости, похоже, лишила его творческого импульса. Оратория “Дитя нашего времени ” знаменательна тем,

что в ней предпринята попытка написать политически сознательный текст. работа; использование негритянских спиричуэлов раскрывает склонность к экспериментализму, что напоминает о раннем Уолтоне. Тем не менее, у него есть

такое ощущение, что это не получается, что это не достигает своей цели. Это звучит не совсем естественно для выражения типажа. чувства Петта; это, скорее, попытка выразить то, что, по мнению Типпетта, он должен был бы чувствовать по отношению к нацизму и преследованию.

В опере “Свадьба в летнее время” еще яснее видно, что Типпетт глубоко недоволен английскими традициями и хочет чего-то более глубокого, более сложного; но , опять же, ему это не удается. Сюжет представляет собой сложную интригу со множеством переплетенных аллюзий на Пустоши. Там есть персонаж по имени мадам Состозис, а “злодей” называется Король-рыбак. В нем много символического, и все это сосредоточено вокруг отношений между молодой парой. (Иногда возникает вопрос, не собирался ли Типпетт написать оперу в духе Лоуренса). Но чувствуется, что Типпетт от природы неискушенный человек, который пытается привить своему характеру дополнительное измерение - интеллектуализм. Можно с уважением отнестись к замыслу, столь чуждому английской музыке, но, похоже , он с самого начала обречен на провал. Большая часть другой музыки Типпетта имеет запутанный, сложный характер; так или иначе , с ней очень трудно справиться. Принимая во внимание Ребенка нашего времени и женитьбу в середине лета, невольно задаешься вопросом, не стремится ли он к чему-то более сложному, чем ему кажется естественным, и не в этом ли причина его крайне низкой отдачи. Было бы неправильно говорить о неискренности, но бывают моменты, когда человек чувствует, что он старается произвести впечатление - в Например, Magnificat и Nunc Dimittis, когда орган издает внезапные пронзительные звуки, которые звучат так, как будто Диззи Гиллеспи случайно попал в церковь.

Музыка Хамфри Сирла демонстрирует то же недовольство. приверженность английской традиции, желание создать что-то более глубокое. Хотя Серл был учеником Веберна, его музыка ближе к музыке Берга. “Бергианская”, безусловно, описывает

бурные настроения Первой и Второй симфоний. Его Четвертая симфония полностью в стиле Вебема - то есть несколько произвольных нот расположены с большим интервалом, а кон у дуктора, похоже, дел больше, чем у оркестра. Принимая во внимание

Бергианское содержание первых двух симфоний и общепризнанное восхищение Серла Листом (которое, как утверждают некоторые критики , проявляется в этих симфониях) заставляют задуматься, не изменяет ли Серл своему собственному музыкальному вдохновению. в попытке быть авангардным. (Он всегда проявлял склонность к авангардным сюжетам; он создал части Финне “Поминки Ганса” и “Обычаи Золотого берега” Эдит Ситуэлл.) Несомненно, одно из самых трогательных его произведений - это сильно бергианская Поэма для двадцати двух строк (1950).

Это подозрение усиливают две последние оперы Серла, одна из которых основана на “Дневнике сумасшедшего” Гоголя, а другая - на Фотография полковника (Убийцы), сделанная Ионеско. Атональная музыка вообще ничего не добавляет к “Гоголю”. Что касается Ионеско, то становится ясно, что Серл ищет текст, который послужил бы его собственным Воццеком. Но если “Воццек” Бюхнера - это замаскированный социальный трактат, то пьеса Ионеско - это образец поверхностного пессимизма, написанный в его любимой юмористической манере. теске. Это мечта в стиле Кафки об идеальном городе-саду , где убийца заманивает людей к пруду, предлагая показать им фотографию полковника, а затем сталкивает их в воду. Герой, Беранже, наконец, встречает убийцу и обнаруживает, что на него не могут повлиять никакие доводы, и что он равнодушен ко всем человеческим стремлениям и горю; Беранже позволяет себя убить. Предположительно, убийца должен символизировать смерть. Смысл пьесы неясен, если только мы не предположим, что Ионеско в трех актах говорит о том, что все люди должны

умереть. Это , безусловно, сделано для того, чтобы человеческие усилия казались бессмысленными, а человеческая жизнь - гротескной и иллюзорной. На самом деле это воплощает в себе отточенный цинизм, выраженный в непринужденной, намекающей манере, которую Бюхнер первым использовал в “Воццеке”. К этому Сирл добавляет музыку, которая часто напоминает Воццека, включая бренчание пианино в кафе. В конце пьесы возникает вопрос, добавил ли композитор что-нибудь к пьесе, переложив ее на атональную музыку. Музыка Берга, с ее чувством ощущение кошмара, несвязанности добавилось к ощущению Бюхнера игра; ибо человеческие страсти, лежащие в ее основе, все еще вполне узнаваемы, хотя и видны сквозь кривое стекло. Одним из них является

также осознавая, что гротеск на самом деле является гримасой Свифтиан приходит в ярость от жестокости и глупости людей, и Берг дает это понять жалостью, которая прорывается в последней интерлюдии в конце (которая временами звучит очень похоже на Делиус). В пьесе Ионеско нет такого глубинного чувства; вы даже не почувствуете, что это серьезное представление о затруднительном положении человека. Намеренно используя технику сновидения, пьеса отбрасывает за борт свой истинный центр тяжести, отсылку к человеческой жизни и ее ценностям. В языке Воццека это выражение может быть следующим : двусмысленно, но основной смысл ясен: жалость. В пьесе Ионеско все неоднозначно. Следовательно, атональная музыка Сирла только усиливает двусмысленность. Но произведение искусства в принципе не может быть двусмысленным, иначе оно просто не удовлетворит. Опера Серла оставляет впечатление, что композитор и драматург собрались вместе, чтобы произнести проповедь о тщетности человеческой жизни. Но за всем этим стоит не желание сказать что-то определенное. вещь важная, но просто для того, чтобы написать оперу. Заключительные тяжелые аккорды, когда убийца наносит удар, напоминают о Комментарий Толстого к Андрееву: “Он продолжает кричать “Бу”, но Я не

боюсь.’

Мне кажется, что это произведение Серла даже более отчетливо, чем “Свадьба в летнюю пору” Типпетта, раскрывает фундаментальную дилемму английского композитора. Если его не устраивают традиции Элгара и Вогана Уильямсов, у него есть только две альтернативы: попытаться стать частью континентального мейнстрима или попытаться создать свою собственную традицию. (Блейк писал: “Я должен создать свою собственную систему или быть порабощенным системой другого человека”; и музыка Типпетта напоминает о напряженных усилиях Блейка привести в порядок мифологию и систему идей.) Оба варианта обречены на провал. Английский композитор не может на самом деле стать частью континентальной традиции, если не он двигается естественно и свободно в Континентальной культурной среде, и чувствует себя как приятного чтения Гете или Достоевского, как трясти спиар. От музыканта требуют многого, потому что идеи - это единственный истинный язык общения, а музыка не имеет дела с идеями. С другой стороны, попытка создать свою собственную традицию

музыка требует больших умственных усилий , что неизбежно сказывается на творческом процессе.

В этом и заключается проблема. Вероятно, она останется неразрешимой до тех пор, пока Англия может перестать быть захолустьем в том, что касается идей и искусства , и переместиться в центр современного течения. Это отнюдь не так маловероятно, как кажется. В течение девятнадцатого века Англия не создавала важной музыки, потому что англ земля была изолирована от остального мира; она была как олень общество, описанное в пьесах Ибсена, было таким же строгим и неизменным в своих устоях . Знаменательно, что первая настоящая английская музыка была создана в конце девятнадцатого века, когда уже начался неспокойный период - с крымской войны. Война, война с зулусами, первая англо-бурская война. С тех пор британская

замкнутость постепенно исчезала, и теперь от нее осталось совсем немного; Англия больше не мировая держава, а всего лишь еще одна маленькая страна, пытающаяся отстоять свои шансы на выживание. Это та ситуация, в которой Англия, несомненно, могла бы занять интеллектуальное лидирующее положение среди остальной Европы или, по крайней мере, стать плодотворной частью европейской культурной традиции, а не крошечным отдельным образованием. Произойдет ли это, будет зависеть, конечно, от отдельных художников и мыслителей. Все, что мы можем сказать, это то, что шансы кажутся выше, чем когда-либо прежде.

Постскриптум

С тех пор как в 1963 году было написано это эссе, Би -би-си познакомила слушателей, по крайней мере , еще с двумя выдающимися британскими композиторами: Робертом Симпсоном и Рональдом Стивенсоном.

Симпсон (родился в 1921 году) - в первую очередь симфонист. Как и следовало ожидать от человека, чья первая книга была посвящена Карлу Нилю Сену, в ней присутствует влияние Нильсена. А превосходный набор фортепианных вариаций на тему Гайдна указывает на присутствие еще одного классического влияния. Но музыка кажется скорее романтической, чем классической. Он обладает мощью и освежающей жизненной силой, а также техническим мастерством, которые напоминают о самом важном предшественнике Симпсона в этой области, Вах. Стоит только услышать

достаточно первой дюжины тактов Первой симфонии (1951), чтобы понять , что перед вами композитор, обладающий абсолютной индивидуальностью. Симфонии Симпсона следует записывать; они [являются произведениями очевидной важности.

) Рональду Стивенсону (родился в 1928 году) в этом отношении

повезло больше. На момент написания этой книги его главным произведением на сегодняшний день является “Огромная пассакалия ” (инициалы Д. Шостаковича)., | вот-вот будет записан Джоном Огдоном. Это занимает восемьдесят минут Я хочу играть, и один неодобрительный критик назвал его У меня “мания величия’. Это не так, но это такое проявление силы, что Я могу понять это прилагательное. В некотором смысле, это виртуозное произведение Я сочиняю такие произведения, которые с удовольствием исполнил бы Лист, в сопровождении Я исполняю менуэт, джигу, гавот, полонез, пиброш (Стивенсон наполовину-Шотландский) и потрясающая фуга Баха. Есть также электрическая партия африканских барабанов, для которой требуется фортепиано на | октавы ниже обычного рояля, и во время которой звучат Джей Джей: “игрок должен наклониться к пианино и вибрировать струнами. Это V симфония для фортепиано, и ничего подобного в английском языке не существует |V фортепианная литература - или в литературе любой другой страны.

Стивенсон, как и Симпсон, романтик. Но, как и Симпсон, он романтик нового типа, использующий все технические возможности- >• источников музыки двадцатого века, поражающих своим мастерством- | и современной идиомой.

? Музыка Симпсона и Стивенсона вызывает определенный интерес-Некоторые предположения. ‘Современная музыка’ возникла как реакция на романтизм. К 1930-м годам реакция на Малера усилилась., Брукнер, Сибелиус были в самом разгаре. Похоже, что это имеет : музыка Булеза и Баррака достигла своего рода предела, который стал своего рода иностранным языком. В течение длительного времени Мне казалось, что единственная альтернатива такого рода супер- | абстракция должна была продолжить старую романтическую линию, а-ля Я Сибелиус и Малер. Эта линия была представлена многими Американские композиторы, такие как Рой Харрис и Говард Хэнсон, и некоторые из них в Англии, такие как Малкольм Арнольд; и с ними молодые интеллектуалы быстро расстались.

Теперь появляется третья - и гораздо более интересная - возможность . Более ранняя работа Стивенсона - цикл песен на стихи Блейка.

“Songs of Innocence” и изысканная фортепианная элегия для Ф.Дж. Скотт - показывает, что его подход такой же прямой и “наивный”, как у Брит тен. Это музыка в традициях Warlock, Вах и Моэран. Но Пассакалья раскрывает его как европейца в лучшем из возможных смыслов. Это говорит о том, что старая дихотомия модернизма и романтизма постепенно исчезает; вопрос больше не в том, чтобы быть “эмоциональным” или “интеллектуальным”, романтичным или формальным. Симфонии Симпсона и Стивенсона Пассакалья романтична и интеллектуальна, технически впечатляет энергичный и способный оказать немедленное воздействие на аудиторию.

Если это так, то Стивенсон и Симпсон, возможно, являются самым важным событием, произошедшим с английской музыкой с тех пор. Элгар.

9

Несколько замечаний об опере

В октябре 1959 года мистер Питер Харрисон, музыкальный критик из Двадцатый век”, рецензировал оперу Даллапикколы “The “Узник” и “Клюг” Карла Орфа. “Вполне предсказуемо”, - подумал он “Узник” великолепен, и я отмахнулся от “Клюге “, сказав несколько слов о дешевизне и банальности. Я написал письмо в The Twentieth Century, в котором утверждал, что оперы, в которых есть дра “matic force” без запоминающихся мелодий может стать достойным театральным опытом, но не может считаться законным наследником Вагнера, Бизе и Верди. Мистер Харрисон не согласился со мной, о чем свидетельствовал его раздраженный ответный выпад в следующем месяце . И все же я чувствую, что мою точку зрения стоило высказать. Потому что Опера Даллапикколы, очевидно, более серьезна, чем опера Орфа, означает ли это, что она лучше? Если бы мы обсуждали романы или даже пьесы, ответ вполне мог бы быть утвердительным; мы считаем само собой разумеющимся, что “Пиквикские записки”

или “Гарри Лор” - “Реквер”, хотя и превосходен в своем роде, не может серьезно сравниться с “Преступлением и наказанием” или “Моби Диком”. То, что хороший легкий роман часто может быть лучше плохого тяжелого , к делу не относится. Другое дело - опера. Начнем с того, что в этом есть определенный элемент необходимой абсурдности, поскольку - заметил Джонсон. Это похоже на музыкальную комедию, в которой герои разражаются песнями в каждый драматический момент. Я помню, как я ненавидел эти перерывы, когда был маленьким мальчиком; меня возмущало, что действие приостанавливается, и я также чувствовал , что это обман. Просмотр пьесы требует “добровольного прекращения недоверия”; но если пьеса должна быть интересной если музыка разрушена, то это требует второго акта веры. Я почувствовал , что одного раза было достаточно.

Поскольку опера основана на абсурде, не может ли быть ошибочным предположение, что опера, стремящаяся к реализму и серьезности, должна быть лучше легкой оперы?

Мне кажется, это особенно применимо к двенадцатитоновым операм. “Воццек и Лулу” Берга - исключение по простой причине: эмоции, которые хотел передать Берг , требовали необычной музыки, музыки, бьющей по нервам. Это, в некотором смысле, литературная музыка; она зависит от того, знает ли читатель что -то об оригинальной пьесе. Последний (незаконченный) акт пьесы Лулу - типичная девушка. Лулу приехала в лондонский Ист-Энд и решила заняться проституцией. Настроение создает шарманка . Но ее первым клиентом становится Джек Потрошитель, который увлекает ее в спальню. Ведекинд описывает убийцу как “коренастого мужчину с бледным лицом, покрасневшими глазами… свисающими усами… и огненно-красными руками с обкусанными ногтями. Он не отрывал взгляда от земли”. Но когда он, пошатываясь, выходит из спальни, “пот градом катится с его волосатого лица… его глаза вылезают из орбит’. И его следующие слова: “Я всегда был счастливчиком”. Это одна из

самых захватывающих строчек в литературе двадцатого века. Он похож на кота, который опустошил миску со сливками; он объелся, измучен; он чувствует , что боги были добры к нему. Это непревзойденная кульминация великолепной пьесы Ведекинда о сексуальной одержимости. Берг улавливает это кошмарное качество в музыке, а затем использует мастерский прием для своей кульминации: крик. Никто не может слушать этот последний акт оперы (или, скорее, последнюю часть “Лулу” Симфонии, которая всегда исполняется вместо последнего акта) без ощущения, что сюжет и музыка здесь достигли замечательного единства.

Музыка Воццека и Лулу должна была быть именно такой. Стоит только сравнить “Лулу” с оперой Филлис Тейт “Жилец” о Джеке потрошителе , написанной в мелодичном “популярном” стиле, чтобы понять, что Берг был “внутри” своей темы, а мисс Тейт - нет. Если кто-то собирается написать оперу о сексуальном муре дарер, тогда лучше сделать это вот так. Мелодичность была бы неуместна.

Но это не значит, что серьезная опера должна быть атональной. В главе 8 я говорил об опере Хамфри Серла “Ионеско ” и о том, что, по моему мнению, музыка Серла ничего не добавляет к пьесе Ионеско. Мои чувства во многом совпадают

о большинстве других атональных (или двенадцатитоновых) опер, которые у меня есть в записи. Американский композитор Хьюго Вайсгалл, например, создал атональные оперы по мотивам произведений Стриндберга. “Незнакомец” и тенор Ведекинда. Первый - это просто монолог, который исполняет женщина; насколько мне известно, Вайсгалл мог бы с таким же успехом оставить его в покое. Трудно понять, что, по его мнению, он добавил к пьесе, поставив ее на музыку, которая звучит совершенно произвольно, как будто он написал ее сам. для этого он закрыл глаза и воткнул булавку в лист нотной бумаги. В “Теноре”, легкой комедии, эта музыка звучит совершенно

неуместно; ее единственный по-настоящему восхитительный момент - ария тенора “Упаковывать одежду - настоящее искусство”, в которой есть что-то особенное. мелодия, по-видимому, задумана как пародия на большую арию из первого акта традиционной оперы.

Остается верным, что каждую оперу нужно оценивать по ее собственным достоинствам. До Воццека никто бы не поверил, что это возможно. возможно, что полностью атональная опера могла бы стать волнующим произведением и занять достойное место рядом с великими операми девятнадцатого века. “Моисей и Аарон” Шенберга также близок к успеху; как и у Берга, у него было такое же безошибочное чутье на драматургию, и он понимал, что двенадцатитоновая опера должна опираться на либретто не меньше, чем на музыку. Но я вовсе не уверен, что “Эвартунг” и “Гладкая рука” - это те шедевры, на которые претендуют ярые шенберговцы; первое кажется мне на удивление бесплодным проявлением силы, и я ни на секунду не могу согласиться с утверждением Дональда Митчелла , что это более прекрасная работа, чем у Воццека.

Я бы предположил, что, вероятно, общеизвестно, что современная идиома не может быть успешной в легкой опере или в любой другой опере с сильным элементом комедии. Даже в опере Рольфа Либермана “Школа для жен”, в которой есть моменты великого лиризма, производит впечатление неудобного гибрида. “Прогресс повесы” Стравинского , как мне кажется, относится к тому же классу. Но во многих случаях я чувствую, что современная идиома не подходит и для “тяжелой” оперы . Примером может служить опера Николая Набокова “Распутин”, “Святой дьявол “. Убийство Распутина могло бы стать отличным сюжетом для оперы. Но почему-то это неправильная драма

для оперы. “Убийство Распутина” достаточно драматично, чтобы о нем можно было читать, но как только оно положено на музыку, музыка только лишает его жестокости, переводя на уровень

сказки. Именно с этой проблемой Филлис Тейт столкнулась в Жилец.

Возникает соблазн возразить, что для оперы двадцатого века не существует естественной формы и что ее продолжение - это анахронизм. Опера в своем лучшем, наиболее естественном виде представлена в “тяжелых” произведениях девятнадцатого века: “Гугенотах”, “Тристане” , “Фауст”, “Кармен”, “Аиде”. Пуччини, похоже, последний в этом ряду. У Мейербера и Халеви была правильная идея: опера должна была быть шумной и зрелищной. Не требовалось слишком серьезно относиться к сюжету; зачастую это было не более чем предлогом для музыкального сопровождения и зрелищности. “Кармен” Мериме - одно из лучших произведений реалистического жанра девятнадцатого века; Опера Бизе едва ли более реалистична, чем “Пираты Карибского моря”. Пензанс . Никто не ожидает, что это будет так, и никто не возражает, потому что это не так. “Сельская честь” и “Паяцы”, возможно, и казались современному зрителю “веризмом”, но сегодня, похоже, это не так. более реалистичные, чем “Трубадур II” Верди; мы слушаем их , потому что они мелодичны, потому что в них есть все, что мы понимаем под итальянской оперой.

Иногда я склонен полагать, что упадок начался с таких произведений, как “Каменный гость” Даргомыжского, “Фальстаф” Верди и “Джанни Скикки” Пуччини; они пытались быть реалистичными в другом смысле. Музыкальные критики, как обычно, объясняют, что “Фальстаф” и “Джанни Скикки” - шедевры; но многие ли любители оперы могут честно сказать, что предпочитают “Фальстафа” “Отелло” или “Джанни Скикки” “Турандот”? Не я, конечно. Более того, если бы Верди и Пуччини начали свою карьеру с написания опер такого типа, в которых музыка является не более чем аккомпанементом к диалогам, я сомневаюсь , что у них была бы карьера. Мы готовы признать “Фальстафа ” шедевром старости Верди, потому что это должен быть его шедевр, и потому что это честная попытка сделать что-то новое. вещь, совершенно не похожая на те оперы, которые прославили Хирна.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОБ ОПЕРЕ

Насколько сильно на нас влияют такие внемузыкальные соображения? я не могу сказать наверняка, но, вероятно, больше, чем признало бы большинство музыкальных критиков

.

Я назвал эту главу “Заметки об опере”, потому что, кроме как написать книгу об опере, я не могу придумать никакого способа привести свои мысли об этом в какой-либо порядок. Я уже упоминал во введении, что моим первым настоящим знакомством с оперным искусством стало представление “Кармен” в Ковентри. До этого у меня было несколько время от времени я слушал оперы по Би-би-си, но втайне был склонен согласиться с доктором Джонсоном в том, что это абсурдная форма развлечения, требующая большего недоверия , чем то, к которому должен быть готов здравомыслящий человек. Именно “Кармен ” показала мне, что опера отчасти должна быть волшебным зрелищем, эквивалентом пантомимы для взрослых. Когда я начал коллекционировать оперы, я понял, что все еще ищу эту магию и мелодичность. Впервые я сыграл в одной из оперных постановок. Музыка “Фауста” внезапно вызвала у меня сильное чувство благополучия.- Мне захотелось громко рассмеяться. С тех пор я много раз испытывал это чувство: с Мартой Флотовой, с форейтором Обера. Лонжюмо, “Сказки Гофмана” Оффенбаха, с “Арлезианой” Силеи, с “Бланш дам” Буельдье, с “Луизой” Шарпантье, с “Дер Монд” Орфа, с Дугласом “Баллада о малютке Доу” Мура с Ванессой Барбер. Во вступительной сцене “Сказок Гофмана” Гофман начинает петь песню Кляйнзаха, а затем, рассказывая о Черты лица Кляйнзаха, погруженного в мечты о своей любовнице, Стелла. Никто не назвал бы этот отрывок о Стелле великой музыкой; и все же это страстная музыка, прекрасная музыка, одна из лучших Оффенбах писал, и в нем есть лирическое течение, заставляющее почувствовать , что Гофман может оторваться от земли и воспарить к потолку. Именно для этого и предназначена опера: петь как птица, передавать ощущение почти сверхъестественного самоутверждения. Пуччини всегда так делает. Ария “Mi chiamano Mimi” из оперы “Богема” начинается так же, как и многие другие современные арии. Итальянская опера; это могло быть из “Богемы” Леонкавалло или

из оперы Чилеи или Джордано. Но когда Мими приходит

под слова “ma quando vien lo sgelo” (но когда наступает оттепель) музыка, кажется, тоже расцветает, как весна; она поднимается ввысь с легкостью взлетающего самолета, превращаясь в чистую лирику. Это то, чего никогда не смогли бы сделать Чилеа и Джордано. Их оперы похожи на оперы Пуччини без этих моментов. У Пуччини их много: еще одна из моих любимых опер звучит в конце “In questa reggia” в “Турандот”. Пуччини, возможно, и не был великим композитором, но у него был дар, которому могли бы позавидовать многие великие композиторы. Некоторые авторы, пишущие о музыке, используют фразу “мелодия, подобная осколку неба”, которая , как мне кажется, в точности описывает то качество, которым обладал Пуччини. Пуччини, а также Чайковского.

Эта традиция была продолжена в двадцатом веке, но ее больше не воспринимают всерьез. Карл Орф решил, что у написания опер, которые понравятся лишь немногим высоколобым, нет будущего, и спродюсировал “Дер Монд” и “Клюге”. Первая - моя любимая, хотя, по некоторым причинам, большинство критиков ставят “Клюге” (“Мудрая женщина”) выше. “Месяц” - это сказка о том, как во времена, когда еще не было Луны, человек В немецкой деревне на деревенской площади на дереве висела “луна” , подпитываемая маслом. Четверо негодяев из другой деревни украли луну, увезли ее на тачке в свою деревню. Когда они умирали, каждый из них клал свою четверть луны в могилу вместе с собой, а когда умирал последний из них , остальные трое просыпались, складывали свои четверти луны вместе и загорались. Затем все умершие проснулись и принялись играть в шары, пока Бог не заставил их замолчать ударом молнии и не послал святого Петра собрать луну и повесить ее на небе. Эта абсурдная и восхитительная басня - нескончаемый поток веселых мелодий, которые иногда напоминают о Моцарт. Сцена в гробнице, заканчивающаяся свистом и треском оглушительный

удар молнии звучит особенно живо.

“Клюге” тоже мелодичен, хотя, на мой взгляд, не так , как “Месяц”. Эта застольная песня - одна из самых запоминающихся в опере. Обе эти работы были написаны сразу после его самой известной работы “Кармина Бурана”; после этого Орф вдохновился тион, казалось, ослабел. Его крупнейшая опера “Антигона” представляет собой строгую

постановка пьесы Софокла, но кажется столь же ритмично повторяющейся. мелодичный, как “Болеро” Равеля; к тому же в нем нет хороших мелодий.

Одна из второстепенных опер нашего столетия, заслуживающая большей известности, - “Тифляндия” шотландца Эжена Д’Альбера.

В ней есть что-то вагнеровское (и написана она на немецком языке), но в то же время в ней есть своя индивидуальная мелодика.

В настоящее время Рихард Штраус является композитором, о котором существует мало разногласий; кажется, все считают, что в свое время его переоценивали, и что его творчество перестало быть интересным после “Кавалера Розы”. Это мнение экс-под давлением Брокуэя и Вайнстока в их “Людях музыки”. В этом есть доля правды. Штраусу как композитору было нечего “сказать”. Будучи главным последователем Вагнера, он на самом деле не был способен продолжать традиции мастера; для этого ему потребовался бы авантюрный темперамент, близкий к скрябинскому. Штраус был буржуа, не склонным к авантюрам. наш разум — и в то же время великий музыкант. Это правда, что он так и не превзошел кавалера Розы; но что я нахожу еще более удивительным, так это то, что за остаток своей долгой жизни он написал так много музыки, которая была ничуть не ниже уровня его ранних шедевров. “Ариадна на Наксосе”, по общему

признанию, является одним из самых красивых его произведений. Но его следующая опера. “Женщина без тени” (“Die Frau ohne Schatten”) в некотором смысле даже лучше. Это и Ариадна - два моих любимых произведения среди Оперы Штрауса. Эта история абсурдна и экстравагантна и требует всевозможных экстраординарных эффектов, таких как разверзающаяся земля и наводнение, прорывающееся сквозь стену дома.

Но это, вероятно, идеально подошло бы для экранной среды. (Фильм “Кавалер Розы”, снятый в последние годы , только убедил меня в том, что, несмотря на множество прекрасных моментов, эта опера слишком затянута и не заслуживает своей репутации шедевра Штрауса.)

Сейчас, когда я пишу эти строки, доступны в записи еще две поздние оперы Штрауса : “Каприччио” и “Арабелла”. Я нахожу их обе по-разному восхитительными. Несомненно, что эти оперы словно созданы для граммофона и долгоиграющей пластинки.

Критики возражали против статичности сюжета в “Кауччио” и чрезмерно длинной “увертюры” струнного квартета, которая длится около двадцати минут. Если вы сидите в оперном театре, это, без сомнения, дает о себе знать; в вашем собственном кресле в гостиной можно расслабиться и позволить музыке мягко литься своим чередом; это прекрасная музыка, хотя и немного необычная - как последнее произведение Штрауса “Метаморфозы” для струнного оркестра (которое, согласно легенде, было элегией на смерть Гитлера). В этих двух произведениях, “Каприччио” и “Арабелле” (своего рода продолжении “Розен - Кавалера”), Штрауса можно назвать оперным Брукнером. Тем не менее, если кому-то нравится Брукнер, это не возражение. В конечном счете, я склонен считать Штрауса великим композитором; не потому, что какое-либо из его произведений столь же велико, как “Тристан” или “Отелло”, а потому, что он создал такой огромный объем очень хороших произведений, от ранних стихотворений до “Метаморфоз” и четырех последних песен.

Одним из немногих оперных композиторов, успешно подражавших Штраусу, является Итало Монтемецци, чья любовь к трем “Короли” по праву считается одной из самых популярных итальянских опер двадцатого века. Возможно, несправедливо обвинять Монте мецци не любит подражать Штраусу, но музыка в целом очень богатая Немецкий колорит заставляет вспомнить Штрауса. В ней нет великолепных арий, но есть восхитительная, теплая, лирическая струна, которая напоминает о Деревенской галерее. Ария Арчибальдо ‘Son quarant” Анни”” в первом акте типична для этой оперы; в ней нет музыки, которая врезалась бы в память, как в “Вестях любви” или ” Вечере сна”, и все же любой, кто услышит ее, не зная, что это было, поймет, что перед ним композитор из какой-то рост. (Возможно, этому способствует тот факт, что у Арчибальдо одна из самых великолепных басовых композиций со времен “Вотана”.)

Существует великое множество итальянских опер двадцатого века, которые должны быть известны любителям оперы в Англии и Америке, и, к счастью, многие из них записаны на лейблах Cetra. Качество записи часто низкое, но слушатель может получить удовольствие от открытия новой музыки. Зандонаи - один из итальянских композиторов, чья музыка едва ли

известен за пределами Италии. Его первый большой успех был связан с “Кончитой”, которая также обладает некоторыми качествами Кавалерии. (Зеландонаи был последователем Масканьи). Две другие его оперы, доступные в записи, посвящены расследованию: “Франческа да Римини ” и “Ромео и Джульетта”. Любовная музыка в первом из них не делает секрета из того, что она в долгу перед Тристаном и Изольдой, даже из-за того, что они шепотом произносят имена влюбленных: “Паоло”, “Франческа”; но сама музыка настолько привлекательна, что с этим трудно что-либо поделать. Музыка “Ромео” обладает тем же качеством привлекательности; и снова возникает соблазн сказать, что это Пуччини, но без запоминающихся мелодий. Другие итальянские оперные композиторы, которые доступны в записи, - Вольф-Феррари, Джордано и Чилеа. Вольф-Феррари больше всего известен благодаря одноактной опере “Сюзанна” “Секрет” (секрет Сюзанны заключался в том, что она курила сигареты), но его “Quattro Rusteghi”, поставленная Cetra, - восхитительная комическая опера. Звукозаписывающие компании хорошо отнеслись к “Чилее” и “Джордано “, а также к великолепным стереозаписям Адрианы. В обеих операх есть “Лекуврер” и “Андреа Шенье”. В обеих этих операх есть массовые сцены, которые превосходно воспроизводятся в стереозвуке музыкальное звучание и помогает понять, почему они достигли такой популярности на сцене.

Я часто думал, что карьера Масканьи и Леона Кавалло типична для странного рода трагедий, которые кажутся характерными для двадцатого века, хотя, я полагаю, есть и другие. примеры можно найти в более ранних веках. Оба начинали с огромного успеха, а затем всю жизнь терпели неудачи, как будто первоначальный успех придал всем решимости восстановить равновесие. У Пуччини был похожий опыт общения с мадам Баттерфляй, появившийся после потрясающего успеха “Манон” Леско, “Богема” и “Тоска”. Публика и критики, казалось, устали от его успеха; они хотели, чтобы он сменился провалом; поэтому зрители премьеры “Мадам Баттерфляй” в Милане шумно продемонстрировали свое презрение. Эдвард Гринфилд отмечает , что широкая публика ‘была рада провалу Пуччини ’. Какова психологическая подоплека этого? В нашем столетии это, по-видимому, более распространено, чем в любом предыдущем, - вероятно , потому, что награда за успех в нашем столетии может

да, и это несоизмеримо с достоинствами произведения, которое их создает. Есть положительно разрушительного восторга теперь в объявив, что вторая книга преуспевающего автора, или вторая игра успешным драматургом, показывает, что он (или она) написал сам.

Пуччини испытал удовлетворение, увидев, что “Мадам Баттерфляй ” стала его самой успешной оперой. Должно быть, у него возникло злорадное чувство, когда он вспоминал критику , появившуюся после того первого вечера в Милане. Ни Масканьи , ни Леонкавалло не испытывали такого удовлетворения. История их раннего успеха хорошо известна. Оба были бедными молодыми людьми, сражавшимися-напрягся. Масканьи написал свою одноактную оперу для конкурса это сделало его всемирно известным в течение нескольких месяцев. Леон Кавалло сознательно стремился подражать Кавалерии и добился такого же успеха. Оба они написали еще много опер - Масканьи умер в 1945 году в возрасте восьмидесяти двух лет, - но ни один из них больше не имел настоящего успеха. Масканьи, вероятно, был более одаренным из них двоих; его “Амико Фриц” демонстрирует желание написать хорошую оперу, совершенно отличную от “Кавалерии”. Ему это удалось; “Фриц” - это нежная, пасторальная опера без бурных эмоций, и она пользуется большим успехом. Я нахожу это чрезвычайно трудным. культ, вынужденный выбирать между ним и Cavalleria.

Изрядное количество масканьи можно приобрести в магазине Cetra, включая полную версию L’Amico Fritz и более позднюю версию II “Пикколо Марат” и запись отрывков из оперы “Изабо”, основанной на легенде о леди Годиве. Это затрудняет давайте разберемся, почему в наши дни рейтинг Масканьи так низок. (В любом случае, я никогда не принадлежал к той группе пресыщенных критиков , которые считают “Каваллерию” дешевой и утомительной; я считаю ее одной из самых мелодичных итальянских опер.) Брокуэй и Вайншток утверждает, что после “Кавалерии” у Масканьи иссяк источник мелодий; это опровергается даже самым кратким знакомством с любой другой

оперой, которая была записана. Интерлюдия например, m Isabeau почти так же эффектен, как и от Cavalleria. Следует признать, что ему не хватает утонченности; он должен быть эффектным, но в Mascagni обращаются не за утонченностью, а за мелодичностью. Даже Пикколо Марат, который несколько

Более вагнерианский, чем большинство произведений Масканьи, то есть это Это скорее музыкальная драма, без заданных арий - в ней много мелодичности, которая отличала Cavalleria.

- Леонкавалло умер в 1917 году, так что у него было не так уж много лет , чтобы сожалеть о славе, исчезнувшей вместе с “Паяцами”. Его }; B Zflaa есть приятная музыка, если судить по | примерно полудюжине арий, которые можно найти на концертных записях, | но нет ничего столь же поразительного, как “Вести о любви’. Его “Богема”, поставленная через год после “Пуччини”, показывает, почему он так и не завоевал такого же доверия итальянской публики, как его соперник; музыка I просто не идет ни в какое сравнение. Леонкавалло приятен, но | нехарактерно; он также обильно плагиатом из Кроу-Т С ТНТ> как Эдвард Гринфилд отмечает в своей книге о Дж Пуччини, не говоря уже весьма очевидный отголосок Тристан в Дж; открытие третьего акта. Но главное , что понимаешь из сравнения, - это то, что Пуччини обладал даром создавать мелодии, которые остаются в памяти после первого прослушивания; в “Леоне” нет ни одной- | “Богеме” Кавалло.

| Говоря об итальянской опере, мы вполне могли бы поговорить о Карло Менотти, чей случай, к сожалению, имеет некоторые Я отношусь к работам Масканьи и Леонкавалло, хотя он вполне может создать больше работ, столь же поразительных, как Консул. Менотти Первой оперой, написанной им, когда ему было за двадцать, была “Амелия отправляется на бал”, в которой уже чувствуется легкость его исполнения; это почти я: Россиянин. Своего первого большого успеха он добился в 1946 году (когда ему было тридцать пять), заработав двойную сумму. Телефон и

Средний. Эти оперы прекрасно демонстрируют таланты Менотти и его ограниченность. “Телефон” - это легкая пьеса о мужчине , который не может сделать предложение девушке, потому что она продолжает звонить по телефону, так что он вынужден пойти и сделать ей предложение по телефону. Музыка легкая и приятная; ария девушки, спетая по телефону, совершенно оригинальна для оперы; фортепиано, используемое здесь, - это вдохновенный штрих, как и ее выступление. восклицания “Ага” указывают на то, что она слушает. Все это очень мило… и все же во всей этой идее есть что-то довольно глупое и тривиальное. Невольно задаешься вопросом, не сумасшедший ли мужчина, если хочет жениться на такой женщине.

очевидно, пустоголовая девушка, или как можно ожидать , что кто-то заинтересуется двумя людьми, столь очевидно заурядными. В Менотти есть тревожащий элемент наивности, налет Качество Бриттена. Трудно поверить, что он когда-либо мог стать чем-то большим, чем просто композитором-легковесом. Это подтверждается фортепианным концертом , написанным примерно в то же время, что и Tele phone, и использующим одну из его тем во вступлении.

“Медиум” - это попытка создать новый вид правдоподобия, тот самый, который можно найти в воскресных скандальных газетенках; она имеет дело с фальшивым медиумом и его клиентами - номинальными обычно это мужчина и женщина, потерявшие своего ребенка. И все же во всем этом есть что-то неуловимо неправильное, что-то фальшивое в серьезности, как будто Энид Блайтон переписала “Прощание с оружием”. Это должно быть трагично и ужасающе, но нельзя принимать серьезность художника как должное. И все же она очень близка к успеху, и тот факт, что она остается в нынешнем репертуаре и была экранизирована, показывает, что ее легкий налет “фальши” едва ли заметен для оперной публики.

По сути, та же критика относится и к самой успешной опере

Менотти “Консул”. И здесь впервые осознаешь, что главная ошибка Менотти заключалась в том, что он сам написал либретто. Он пишет по-английски так, как если бы это был итальянский; эмоции у него слишком бурные и пронзительные, и эффект всегда на грани срыва. Менотти - выдающийся либреттист, и очень жаль, что критики не оказали ему услугу , сказав об этом на раннем этапе его карьеры. Вместо этого они были склонны льстить ему; даже недавняя книга Джозефа Менотти была опубликована в 1992 году. Махлис о современной музыке заявляет, что его слова и музыка - неразделимые части одной и той же драматургической концепции. Хорошее английское либретто должно быть разговорным и выдержанным в сдержанной тональности, как у Питера Граймса; преувеличение губительно. К сожалению, Менотти также написал либретто для “Ванессы ” своего друга Сэмюэля Барбера - во многих отношениях более талантливого композитора, чем Менотти; “Ванесса”, у которой есть самая эффектная музыка, в противном случае могла бы стать одной из лучших современных опер.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОБ ОПЕРЕ

“Консул”, хотя и задуман как серьезная политическая опера о притеснениях в фашистском государстве, уже показывает, что Менотти, по сути, является композитором легкой музыки или музыки к фильмам. Вся первая сцена, в которой мужчина возвращается домой с незаконного политического митинга с пулей в ноге , содержит эффекты, которые пришли прямиком из Голливуда, включая совершенно невыносимую мать, у которой, кажется, нет другой роли, кроме как стонать и жаловаться. Если кто-то сравнит Ознакомившись с таким произведением, как “Полуденная тьма” Кездера, сразу становится ясно, что с ним не так; Кездер относится к своей работе со всей серьезностью и убеждает читателя в этом на нескольких страницах; Менотти никогда не удается убедить слушателя в том, что он действительно серьезно относится к своему политическому протесту; когда умирает ребенок и мать совершает самоубийство, мы чувствуем, что все это слишком похоже на Ист-Линн.

Это же возражение относится и к телевизионной опере “Амаль и ночные посетители”, которая отличается удручающей британской наивностью, и к двум более крупным произведениям - “Святой из Бликера” Улица Марии Головиной. Религиозность Святого до тошноты неубедительна, а либретто настолько отвратительно, что удивительно, что ни один заботливый друг не объяснил Менотти , что он губит свои оперы, цепляясь за ошибочное представление о том, что он писатель и драматург, а также комик. позер. В этой песне есть одна превосходная ария, которая могла бы быть написана Пуччини, - “Я знаю, что вы все меня ненавидите” Микеле; но даже в самой арии чувствуется склонность Менотти писать в ярких тонах. “Мария Головина” рассказывает о слепом мужчине, который влюбляется в женщину, считающую себя вдовой; и снова чувствуется, что Менотти, выбирая сюжет, пытается затронуть сердечные струны; следовательно, человек отказывается от того, чтобы за них дергали.

Все это очень жаль. Менотти превосходен как музыкант, но ему следует заниматься музыкой. Бриттен всегда был достаточно благоразумен, чтобы выбирать для постановки умные либретто или стихи. Если бы Менотти был столь же благоразумен, он, вероятно, сейчас считался бы одним из самых значительных композиторов в мире. В нем нет особой оригинальности, но есть мелодический дар и

поразительный ум. Написав свое собственное либретто, он добился демонстрировал на публике уровень своего интеллекта. Никто не сомневается, что у него доброе сердце, но в англосаксонских странах это не принято скрывать до такой степени. Лично я получаю огромное удовольствие от музыки Менотти и раздражаюсь, когда мне приходится морщиться от какой-нибудь ужасной пошлости в либретто.

Достаточно легко понять, почему так много людей считают , что в двадцатом веке опера достигла своего апогея . С одной стороны, у

нас есть “модернистские” работы, от которых никогда нельзя ожидать, что они понравятся широкой публике, за исключением, возможно, “скандальных” причин (например, “Электра” Пуссера, которой удается добиться нервного напряжения и ужаса даже большего , чем у Штрауса, за счет использования электронных эффектов); с другой стороны, существуют различные традиционные произведения, которые кажутся пережитками прошлого века и не могут предложить никаких дополнительных преимуществ. возможность нового развития. Это не значит, что такие произведения сами по себе не могут быть хорошими операми; Опера Марка Блицштейна “Регина”, “Ванесса” Барбера, “Баллада о малютке Доу” Мура, “Консул” Менотти, “Порги и Бесс” Гершвина — все это художественные достижения определенного уровня, и потомки, возможно, решат, что их уровень ненамного ниже, чем у большинства опер современности. Гуно, Массне, Тома и даже раннего Верди. Франция также создала несколько хороших традиционных опер. Особого упоминания заслуживают произведения Пуленка “Груди Тиресия” и “Кармелитки “. Первая из них во многом основана на опере Равеля “Жених и невеста”, но, несмотря на это, она является шедевром, полным веселья и мелодий, которые поднимают настроение; “Кармелитки” менее успешны, но более масштабны, но в них есть по крайней мере одна сцена, которая просто ошеломляет: финал, где монахини маршируют к гильотине, распевая ‘Salve Regina”, и их голоса обрываются один за другим ужасными ударами лезвия, пока не остается только один голос - и тогда последний глухой удар обрывает его. По своей драматической эффективности это, должно быть, одна из лучших сцен в современной опере. Поу еще одна опера Ленка в постановке “Голоса” Кокто Humaine - это, по моему собственному мнению, скучная неудача, состоящая из

в основном это речитатив; музыка ничего не добавляет к словам Кокто, которые и так достаточно сентиментальны. Еще один интересный момент Французская опера заслуживает внимания

любителей музыки, в частности примечательно, что французские критики оценили ее совсем не по-доброму: “Опера д’Аран” Жильбера Беко. Эта работа человек, который более всего известен как комик, во многом обязана Порги и Бесс, но некоторые из музыки, как эмоционально эффективна, как Пуччини. Сюжет повествует о хвастуне по имени Анджело, который оказывается на островах Аран и с помощью грандиозной лжи похищает девушку у ее возлюбленного . В последней сцене оперы он признается , что он лжец, и они с девушкой уплывают навстречу закату, который уже темнеет из-за надвигающейся бури. Мужчина бросается вниз, чтобы позвать их обратно, но его крики ‘Анджело’ уносит ветер. То, что им приходится уплывать в шторм, типично для оперного абсурда; но последняя сцена с криками “Анджело”, несмотря ни на что, удивительно трогательна. (Оперные композиторы никогда не отличались критическим отношением к либретто; однажды я спросил Бриттена, почему Питер Граймс в конце должен выходить в море и вытаскивать пробку из своей лодки - только дурак стал бы это делать, - и он признался, что не уверен.)

И все же в двадцатом веке есть оперы, которые не являются ни модернистскими, ни традиционалистскими и которые показывают, что подлинно современные оперы не обязательно должны попадать ни в одну из этих категорий. Прежде всего, это оперы Леоша Яначека, которого многие считают величайшим из чешских композиторов. Янадек оставался неизвестным, пока ему не перевалило за шестьдесят (в 1916), когда была поставлена его ранняя опера “Енуфа”, принесшая ему известность. За несколько оставшихся ему лет он написал большое количество потрясающих произведений. Многие критики считают, что его лучшая опера - это его вторая опера. “Ката Кабанова”, основанная на тяжелой трагедии русского драматурга-депрессивника, не имеющей особых достоинств Островский - это, безусловно, произведение огромной силы. Он также написал фантастическую оперу по пьесе Чапека. Макропулос Роман; восхитительная комическая опера “Экскурсии мистера Броучека”, которая является одной из моих любимых; опера-сказка ” Хитрая маленькая лисичка, которая является лучшей в своем роде.

“Гензель и Гретель”; и, наконец, любопытное и кошмарное произведение> скорее кантата, чем опера, по роману Достоевского “Дом мертвых”, о сибирском лагере для военнопленных. Музыка Яначека по своей сути романтична, но в ней есть что-то терпкое. “Прелюдия к роману Макропулоса ” дает представление обо всех качествах Яначека в кратчайшие сроки. В нем есть несколько резких повторяющихся фигур, которые создают эффект напряжения , как при игре азбукой Морзе, но также и широкая, плавная мелодия; но мелодия не может длиться дольше нескольких тактов; ее то и дело резко останавливают, в то время как оркестр издает звуки азбуки Морзе, как будто Яначек поет. стыдился дать волю своему лирическому вдохновению. Это похоже на человека в мощной машине, который каждый раз резко нажимает на тормоза, как только набирает хорошую скорость.

Яначек в значительной степени полагается на повторение: прелюдия к Из “Дома мертвых” состоит из одних и тех же тактов. повторяется снова и снова, и все же повторение не раздражает, как это часто бывает, например, у Карла Орфа. Например, в концертино одна и та же фраза, повторяемая снова и снова , производит своего рода наследственный эффект; чувствуется, что повторение служит какой-то цели, которую невозможно определить; это своего рода развитие в своем роде. Яначек - ограниченный композитор; во всей его лучшей музыке есть что-то одинаковое, но он, несомненно, несомненно, это один из самых индивидуальных голосов двадцатого века; его музыку можно узнать так же легко, как музыку Бартока, Хиндемита или Стравинского. В его творчестве также есть моменты, когда он не нажимает на тормоза, позволяя музыке наполниться романтической красотой - как, например, в последней сцене “Мистера Броучека”, описывающей землю после смерти мистера Броучек возвращается с Луны, или в финальной сцене фильма Хитрая Маленькая Лисичка.

Другим оперным композитором, не менее самобытным, является Сергей Прокофьев. Его первая опера. Игрок , не отличался выдающимися качествами, если судить по набору, взятому из него, но был его секундантом. “Любовь к трем апельсинам” - великолепное произведение, значительно превосходящее известную сюиту, абсурдное, шумное, временами какафоническое, всегда свежее и жизненное; оно раскрывает

Прокофьев в свои самые озорные годы.

Есть что-то трагическое в величайшей опере Прокофьева - и в одной из величайших опер нашего столетия “Огненный ангел”. Прокофьев покинул Россию после революции. тион и надеялся обосноваться на Западе, но ни тот, ни другой Ни Америка, ни Франция не проявили особой признательности к его работе, и он вполне мог бы умереть с голоду, если бы не различные заказы. “Любовь к трем апельсинам” была исполнена в Чикаго в 1921 году, но даже это свидетельство незаурядной гениальности не принесло ему признания в Америке. Испытывая отвращение, он отправился в Париж, где написал “Огненного ангела” по мотивам шедевра Валерия Брюсова, романа о колдовстве и одержимости. Она никогда не исполнялась на западе, и когда он вернулся в Россию, русские не проявили к нему интереса

!■ ни то, ни другое; таким образом, одна из величайших опер нашего столетия оставалась неизвестной в течение четверти века после ее создания.

“Огненный ангел” - это история рыцаря Рупрехта, который Я знакомлюсь с одержимой девушкой Ренатой, влюбляюсь в нее и соглашаюсь помочь ей найти ангела, с которым она играла в детстве. В опере есть сцена с Фаустом и | Мефистофель, дуэль (в которой Рупрехт позволяет ранить себя из-за вмешательства Ренаты) и финал в монастыре , в котором все монахини становятся одержимыми, а Рената - сенатором.- | приговорен к сожжению инквизитором. Тема идеально подходит для бурлящего гения Прокофьева; в ней есть моменты лирической | • нежности и моменты, когда он может в полной мере использовать свои | драйвовые, машинальные ритмы. Одна из самых захватывающих сцен происходит, когда Рупрехт отправляется брать интервью у Корнелиуса пришел к Агриппе просить помощи у мага. Агриппа отрицает, что он является Я маг, и объясняет, что он всего лишь философ; как он говорит | при этом два скелета, подвешенные к потолку, подпрыгивают и Я падаю и кричу: ‘Лжец! ’Музыка дикая, нервная, истеричная.- | кал, и действительно очень мощный. Эта работа, на мой собственный взгляд, является, Я - шедевр Прокофьева. К счастью, отличная французская пластинка-Оно

существует и позволяет слушателям судить самим | должна ли современная опера быть либо традиционной, либо в я понятен.

19. КОЛИН УИЛСОН О МУЗЫКЕ

После возвращения в Россию Прокофьев сгладил резкости в своей музыке и поставил ряд других опер, в том числе “Дуэнью” (по Шеридану), “Войну и мир” и История о реальном человеке , основанные на дрянной роман о Российский летчик. “Дуэнья” написана простым речитативом и не дает Прокофьеву особых возможностей для лиризма, хотя в ней есть много прекрасных моментов; “Войну и мир” следует рассматривать как оперу, а не как попытку переложить Толстого на музыкальный язык. Как и многие советские оперы, она многим обязана Мусоргскому, что особенно заметно в прекрасной арии Кутузова накануне битвы. Это не великая опера, ее постановка слишком очевидна, чтобы быть популярной; но в ней много прекрасной музыки, и она заслуживает места на полках пластинок рядом с любовью публики. Три апельсина и Огненный Ангел. (Существует хороший Американская запись.) Его последняя опера, “История о настоящем человеке”, встретила сопротивление цензуры и была поставлена только через много лет после смерти Прокофьева. По-видимому , это не было большой трагедией; критики сочли, что в ней слишком много коммунистической пропаганды. Это, конечно, не значит , что она не могла стать шедевром, но Прокофьев никогда не был в лучшей форме, когда ему приходилось рассчитывать на одобрение Сталина. Он , естественно, был бунтарем.

Опера Шостаковича “Леди Макбет из Мценска” также была признана шедевром. заслуживает упоминания; недавно она была впервые исполнена в Англии и зарекомендовала себя как еще одно “проковианское” произведение — остроумное, мелодичное и острое. Она, безусловно, заслуживает того, чтобы занять свое место в стандартном репертуаре как главная опера двадцатого века , которая может понравиться зрителям, любящим Вагнера и Верди.

“Декабристы” Шапорина, хотя и не является шедевром, является еще одной недавней советской оперой, с которой стоит познакомиться. Опять же, она во многом обязана Мусоргскому, но в ней есть мелодия наполненность, которая делает ее привлекательной при первом прослушивании. Другие современные Русские композиторы, создавшие традиционные, но мелодичные произведения. лучшие оперы - Данкевича (записаны Назар Столола и Богдан Хмельницкий), армянина Тигранина (

также доступны его “Ануш” и “Дамд-бег”), Гулак-Артемовского и Стекенко. Это, по-видимому, доказывает, что Россия может продолжать в том же духе.-

определенно, он создает оперы на националистические темы, которые привлекают не меньше внимания, чем “Ломбарди” Верди или “Хуньяди Лдсло” Эркеля.

Опера основана на абсурде. Хотелось бы, чтобы сюжет “Трубадура II” был менее невероятным, но это не мешает наслаждаться музыкой. Реалистичность может усилить эффект; нас трогает хор освобожденных заключенных в “Трубадуре II”. Фиделио, потому что мы верим в них больше, чем в Граф ди Луна. Но вера не является существенной. Я видел , как один мой друг был растроган до слез вальсом жены в исполнении Пуленка. Груди Тиресия, хотя это происходит в совершенно фарсовой ситуации. Это, по-видимому, указывает на ошибочность представления о том, что опера двадцатого века должна идти дальше, чем Воццек в реализме. Йейтс выразил это возражение в стихотворении , которое на самом деле относится к реалистическому роману:

Шекспировские рыбы плавали по морю вдали от суши;

Романтические рыбы заплывали в сети, попадаясь под руку;

Что это за рыбы, которые, задыхаясь, лежат на берегу?

То есть Шекспир творил объективно, используя материал, который был каким угодно, только не личным; романтики стали более субъективными и сделали личную честность критерием художественной ценности; многие современные писатели пытались воплотить в жизнь субкультуру. объективность и личная честность до крайности, но имеют кон последовательно перекрыл все возможности творческого развития, поскольку, как говорит Йейтс в другом месте, поэзия говорит неправду. (‘Что? родиться певцом и не иметь темы?’) Инновации Нет Ингуэй и Джойс могут

быть захватывающими, но когда новаторство воспринимается как самоцель - как, например, у французских антинаучных писателей, - в результате возникает своего рода запор.

Опера должна была быть знаменитой, ее сюжет, Человека ситуациях, - это отговорки, на которые можно повесить музыку; ее смысл существования музыкально красоты, моцартовское поток музыкальных affirma ции. В величайшей опере музыка соединяется с человеческой правдой ситуации, чтобы тронуть нас больше, чем могла бы тронуть одна только музыка. Обычно это происходит в любовных сценах или сценах смерти - как в “Тристани”, любовной сцене “Сарки” Фибича, и финальной сцене

“Отелло”. Но человеческая ситуация может быть просто наброском, на который можно повесить музыку. Правда в том, что Воццек и “Моисей и Аарон” - это не столько оперы, сколько пьесы с музыкой. * Одна сцена более “унифицирована”, чем “Хари Янош” Кодали (который является не более чем пьесой с сопутствующей музыкой). Пьеса Воццек так же трогателен, как и опера, потому что, хотя опера и приобретает что-то от музыки Берга, она теряет что -то от леденящей душу непринужденности Бюхнера. (Последняя строка пьесы - это комментарий начальника полиции: “Милое маленькое убийство, очень милое маленькое убийство…”)

Таким образом, я полагаю, что Орф был теоретически прав, когда решил, что будет писать оперы с мелодиями, которые можно насвистывать. Двенадцатитоновая музыка не подходит для оперной выразительности, за исключением особых случаев, когда композитор хочет создать музыку кошмара или нервного напряжения. (Тем не менее, для моего собственного слуха “Танец вокруг золотого тельца” из “Моисея и Аарона ” никогда не звучал как оргиастическая танцевальная музыка.) Если у композитора есть индивидуальность, она проявится в его музыке без каких-либо попыток навязать “систему”. Иногда я чувствую, что, возможно, не справедливо, что молодой композитор, который считает необходимым использовать сериализм или один из его

вариантов, подобен человеку, который увлекается ораторским искусством. он берет уроки, потому что стыдится своего местного акцента и своего происхождения. Это указывает на желание отличаться от других, не прилагая усилий к самодисциплине, которая сделает человека непохожим на других.

Но смысл этих заметок не в том, чтобы выступить против сериализма, а в том, чтобы сказать, что разговоры об “исчерпании оперного языка” неуместны. предположение” далеко от истины. В двадцатом веке у нас есть такие разные оперы, как “Дом мертвых” Яначека, “Бузони” “Доктор Фаустус”, “Огненный ангел” Прокофьева и “Питер” Бриттена Граймса - и все это в более или менее общепринятой форме - чтобы доказать , что композитор с индивидуальностью может создать хорошую оперу , не выходя далеко за рамки тех ресурсов, которые были доступны Вагнер или Верди. Проблема, и это относится как к музыке в целом, так и к опере, на самом деле заключается в убежденности, которая формирует индивидуальность. Не существует такого понятия, как “чистая музыка” - и уж точно не в наше время. Музыка что-то говорит, даже если это что-то невозможно выразить словами. Я нахожу

он, как трудно представить себе музыку без некоторых базовых кон viction как представить поэзию Шелли и Блейка без его содержание идеи.

Позвольте мне повторить мое собственное мнение об искусстве двадцатого века: оно ослабло, потому что стало делать акцент на средствах выражения, а не на содержании; и оно сделало акцент на средствах, потому что трудно придерживаться какой-либо глубокой религиозной или философской концепции. победы в век скептицизма. Наука разрушила бытие человека поверил в свою уникальность как в особый объект Божьего внимания, а затем разрушил свою веру в свою уникальность как биологического организма. Современная наука и современный гуманизм многое сделали для того, чтобы изменить это положение; человек снова,

в некотором смысле, является центром Вселенной, острием эволюции. Исследования в области “изменяющих сознание” лекарств и экстрасенсорного восприятия могут превратить последнюю половину двадцатого века в новую эру открытий - на этот раз внутренних. Но пока что эти изменения коснулись только биологии и затронули философию (последняя по-прежнему настроена пессимистично). Большая часть нашего искусства все еще барахтается в трясине культурного нигилизма изма. Но его проблемы - это проблемы содержания (или, скорее, отсутствия содержания), а не исчерпания языка. Если мы вступим в новый музыкальный золотой век, то это произойдет не потому, что теории Шенберга, Джона Кейджа или Эдгара Варезе дали нам новый ключ к решению проблем, а потому, что наша культура снова стала достаточно здоровой, чтобы начать поддерживать новых Моцарта и Свеклу ховенс. Стало бы ясно, что никаких вопросов никогда не возникало. повествование о романе, заканчивающемся после “Улисса”, или о музыке после Шенберг. Музыка - это содержание; средства выражения - это побочный продукт.

10

Американская музыка

Я говорю, при всей вашей страстной любви к музыке Американцы, где же ваши американские композиторы?” Именно философ Уайтхед задал этот вопрос своему Босуэллу, Люсьен Прайс, в марте 1936 года. И Прайс заметил: “…если бы у нас был хоть какой-то бесспорный авторитет великих немцев, он бы не спрашивал об этом”. Что я действительно хотел сказать, так это об искусстве симфонической оркестровки… был импортирован в Америка находится на самом пике своей сложности, и что наши композиторы, вместо того чтобы начать с того, к чему привыкли европейцы , с простоты, начали со сложности и попытались сделать ее еще более сложной. Возможно, еще слишком рано говорить о том, является ли это успехом или неудачей.’

Если бы Уайтхед задал этот вопрос тридцать лет спустя, Прайс, возможно, чувствовал бы себя менее смущенным. Америка 1960 -х

годов могла похвастаться по меньшей мере таким же количеством композиторов мирового уровня, как и любая другая страна Европы. Вопрос о том, есть ли у Америки сейчас своя музыка, следует отложить на потом. По крайней мере, мы можем сказать, что у Америки теперь есть своя музыкальная история , и она чрезвычайно интересна.

На самом деле, история современной американской музыки уже началась, когда Уайтхед задал свой вопрос. И если Люсьен Если бы Прайс не стеснялся великого человека, он мог бы упомянуть Роя Харриса как молодого американского композитора, которому , вероятно, суждено было стать всемирно известным. К 1936 году Харрис уже был американским композитором, а его мощное и оригинальное творчество Первая симфония была сыграна несколько десятков раз. В этом и заключалась проблема карьеры Харриса: его выступление было слишком хорошим. Это типично американская история: лихорадочный общественный энтузиазм, за которым следует своего рода возмущение публики тем, что ее кумир не оправдывает всех ожиданий публики. (Такие дирижеры, как Вернер Янсон и the

Англичанин Барбиролли мог бы рассказать ту же довольно горькую историю.) К середине 1940-х Харрис отошел на второй план - по крайней мере, по мнению его критиков. Есть некоторые борцы с сорняками, чьи • эффект заключается в том, что сорняк удобряется так обильно, что он немедленно | вырастает вдвое выше своего роста, а затем быстро погибает от усилий.

Рекламная обработка оказывает такое же воздействие на художников.

| Тем не менее, бум Харриса не был полной катастрофой, за исключением самого несчастного Харриса; он вызвал неподдельный общественный интерес к американской музыке. Американцы, как правило, культурно | скромный, как заметил Уайтхед; в результате, примерно до 1930 года, t- % не позволяли

им верить в то, что их собственные композиторы Возможно, мне есть что сказать, поэтому одним из способов избежать финансовых потерь на концерте было включение в программу американской песни. В значительной степени именно Харрис изменил все это. Музыкальные историки будущего, несомненно, также будут испытывать искушение добавить имя Гершвина к числу тех, кто спас | Американская музыка времен депрессии. Это было бы музыкально верно, но исторически неверно. Гершвин обладал подлинным музыкальным гением (как отмечал Арнольд Шенберг), но фортепиано | Концерт, “Рапсодия в голубых тонах” (1924) и “Порги и Бесс” r; (1935) не рассматривались как реальный вклад в американское | музыка. (В наши дни некоторые критики придерживаются противоположной точки зрения.- Я трепещу и склонен рассматривать их как самый реальный вклад, так что Я далеко.)

И все же история американской музыки начинается по крайней мере полвека назад. За сто лет до того, как Харрис нанес его на карту. И это был бы настоящий | было бы гораздо похвальнее, если бы американцы были менее культурными. они были всегда скромны и уделяли больше внимания своим композиторам, потому что у них было много прекрасных исполнителей, которые легко могли бы стать | одними из лучших в Европе. (И следует помнить , что “лучший в Европе” в тот период конца века означало Я - Григ, Элгар, Равель, Дебюсси, Малер и Римский-Корсаков.) Истории Макдауэлла, Гриффеса и Чарльза Айвза - это художественные трагедии, трагедии пренебрежения и глупости. В

времени, когда Финляндия была предоставлена тридцатидвухлетняя Сибелиус пенсию, которая составляла около 5000 долларов в год.

Америка позволяла Эдварду Макдауэллу сходить с ума от переутомления и чрезмерного беспокойства. Десять лет спустя та же участь постигла Гриффеса.

Имя Эдварда Макдауэлла почти не известно в Англии; судя по каталогу пластинок, вряд ли оно более известно в стране, где он родился. Я наткнулся на него случайно, когда в Англии была издана запись двух фортепианных концертов Чавеса . Я был знаком с Дикой розой, и это не вызвало у меня симпатии к нему . Однако я купил их из любопытства и поставил первые на проигрыватель. (Эта песня никогда не исполнялась и была записана только один раз; вторая известна немного больше.) Она привела меня в восторг и очаровала. Друг, который зашел, когда она звучала, сказал: “Боже мой, что это?’ Я предложил ему попробовать угадать. Через минуту он сказал: ” Очевидно, это какой-то подражатель Рахманинова, но я, хоть убей, не могу понять, кто бы это мог быть. Кто-то из современных русских?’ Было приятно отметить, что она была написана за добрых пятнадцать лет до второй работы Рахманинова и за десять лет до первой.

Его ошибка, конечно, заключалась в том, что он выбрал Рахманинова вместо Грига. Именно последний оказывает основное влияние на Мас доуэль. И, на мой взгляд, эти два фортепианных концерта ничуть не уступают творчеству Грига. Остается загадкой, почему они не исполняются регулярно в концертных программах, ведь и те, и другие обладают такой же популярностью, как ля минор Грига и Рахманинов второй - ностальгия, простота, теплые, плавные мелодии.

Физическое здоровье Грига сделало его второстепенным композитором. Ему потребовалось несколько лет напряженной работы, чтобы написать музыку к “Пер Гюнту”, и он был бы физически неспособен написать симфонию или даже полноценную фортепианную сонату. Макдауэлл обладает в изобилии физическими физическая сила. В возрасте двадцати пяти лет он отправился в Европу и купил небольшой домик в лесу недалеко от Висбадена. Если бы у него хватило ума остаться в Европе, он, несомненно , посвятил бы свою жизнь прекрасному творчеству. Вместо этого он позволил уговорить себя вернуться в Америку (когда ему было двадцать семь) - обратно в молодую и шумную страну, в страну

АМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА

и Нью-Йорк были взрывоопасными городами, в которых уже господствовали банды. Это было жизненно, вульгарно, материалистично и бестолково. В течение семи лет Макдауэлл был относительно успешен. Он создал произведения, благодаря которым он наиболее известен, - “Второе фортепиано”.

Концерт “Лесные зарисовки” (в котором рассказывается о диком

Роза), Морские зарисовки и несколько фортепианных сонат. Небольшие фортепианные зарисовки содержат некоторые из его самых прекрасных произведений, написанных под сильным влиянием Грига. (Я принадлежу к числу тех, кто считает , что лучшие произведения Грига можно найти в лирических произведениях, которые он создавал на протяжении всей своей карьеры.) Но Макдауэлл обнаружил Америка приводила его в отчаяние; ему казалось, что он работает в вакууме. Поэтому, когда Колумбийский университет предложил ему

он с радостью принял это назначение в 1896 году. Казалось , что у него появилась возможность повлиять на молодое поколение, увидеть, как его художественный идеализм воздействует на молодые умы. Это было роковое искушение, очень похожее на то, которое привело его к Диккенса, чтобы покончить с собой, читая его произведения вслух. Все это было вызвано переутомлением и разочарованием, а также множеством неприятных моментов и мелочного противодействия, которые подорвали здоровье Сметаны в Праге всего двадцать лет назад. Семи лет этого было достаточно, чтобы разрушить весь его оптимизм и жизнестойкость. Он снова подписал контракт и попытался вернуться к сельской жизни и творческой работе. Из этого ничего не вышло; он переутомился и был безнадежно разочарован американской музыкой. Последние пять лет своей жизни он провел в состоянии душевного упадка, хотя его физическое здоровье по-прежнему было превосходным. Америка нарушила его творческую основу.

весна.

Так что Макдауэлл остается одним из тех, кто мог бы стать творцом искусства. Несмотря на это, музыка, которая существует, может доставить огромное удовольствие. Фортепианные сонаты стоят того , чтобы с ними познакомиться. Он дал им всем романтические названия - “Трагика”, ” Эроика, норвежцы, кельты. Джеймс Ханекер, по-видимому , назвал “Трагику” величайшим вкладом в фортепианную литературу начиная с Бра-амма фа минор. Дело, конечно, не в этом. То Произведение Брамса - великая музыка, которая может сравниться с Бетховеном или Шуманом; сонатам Макдауэлла не хватает

“архитектура величия”. Лучшим примером для сравнения были бы две прекрасные сонаты Рахманинова для двух фортепиано, особенно вторая.

Нет, Макдауэлл - не Брамс. Но он, по крайней мере, стоит на уровне Грига или Рахманинова. Полдюжины пластинок с его произведениями, которые у меня есть, являются одними из самых проигрываемых.

История Чарльза Томлинсона Гриффеса настолько похожа на историю Макдауэлла, что было бы невыносимо вдаваться в подробности. Будучи младше Макдауэлла на двадцать три года, он в возрасте девятнадцати лет отправился в Берлин учиться у Хампердинка. В двадцать три года он вернулся в Нью-Йорк и стал учителем. Халтура и уныние убили его к тридцати шести годам.

В некотором смысле Гриффес - более прекрасный музыкант, чем Макдауэлл. На него оказал влияние Дебюсси, и его композиции отличаются сложностью и изощренностью, которых мы не находим в Мас Доуэлл. Но настроение в основном то же самое. Его величайшее произведение, фортепианная соната,

завершенная за три года до его смерти в 1920 году, обладает именно теми качествами, которых не хватает сонатам Макдауэлла, - богатством, сложностью и архитектурностью. Вероятно, это заслуживает той похвалы, которую Лоуренс Гилман расточал Макдауэллу. Трагика - в том, что она является самым важным вкладом, который Американский композитор внес большой вклад в музыкальное искусство. С 1930 года на эту премию было выдвинуто множество крупных претендентов, но я полагаю, что “Соната Гриффеса” по-прежнему пользуется успехом. Против ряда американских композиторов выдвигались обвинения в том, что они склонны подражать европейским образцам, и это очевидно совершенно верно в отношении Макдауэлла и Гриффеса, как и в отношении ранних Айвов. Но в некотором смысле Гриффес превзошел своего учителя Дебюсси; в архитектурном отношении соната превосходит любое фортепианное произведение Дебюсси.

Гриффес работал крайне медленно. Его возвращение к Америка была еще большей ошибкой, чем Макдауэлл, потому что у него не было “популярности”; он был полон чувствительности и проницательности. Благодаря его исполнительскому мастерству граммофонные компании обслуживали его чуть лучше, чем Макдауэлла ; большинство его лучших произведений доступны на пластинках: Римские этюды для фортепиано, чрезвычайно красивое произведение, которое

“Я легко могу стать страстью” - два стихотворения для оркестра. То | “Белый павлин” (из “Римских зарисовок”) и “Наслаждение” | Купол Кубла-хана и поэма для флейты с оркестром.

| Все три этих оркестровых произведения демонстрируют вкус Гриффеса к экзотике и его родство с Дебюсси из “Апрес Миди” и [Делиусом из “Бригг Фэйр”, а также с Римским-Корсаковым.

Стихотворение для флейты, пожалуй, самое красивое из всех Я и одна из самых ярких работ Гриффеса.* (В скобках можно

заметить, что любой композитор-лирик, пишущий для флейты * сп ставит себя в несправедливое положение, поскольку звук Мой инструмент может быть таким прекрасным и неземным; сонаты для флейты Произведения Дебюсси и Прокофьева подчеркивают ту же мысль.)

| Американский композитор, чье творчество сейчас привлекает большинство | уважение - это Чарльз Айвз. Хотя он дожил до восьмидесяти лет, его | плодотворная творческая жизнь длилась всего двадцать лет. За последние сорок лет своей жизни он ничего не создал, разбился вдребезги !• в попытке произвести впечатление на американского обывателя- | изм. Можно утверждать, что Айвз - самый выдающийся композитор , которого создала Америка, и, безусловно, он ближе всего к оригинальному музыкальному гению. Приятно думать, что Айвз | получил достаточную известность и признание в США. | последние пятнадцать лет его жизни (он умер в 1954 году) - а также хороший урок художникам, что не стоит умирать от уныния.- наставничество и пренебрежение.

В гениальности Айвза есть что-то непонятное. Пока Шенберг и Стравинский все еще сочиняли богатые гармонии девятнадцатого века , Айвз выдавливал резкие диссонансы на фортепиано и писал для голоса с такой тональной свободой, что Скрябин или Малер вздрогнули бы от этого. Это странный феномен р. Как же, черт возьми, это произошло? Как это произошло Современник Макдауэлла — и к тому же житель Новой Англии -

* Существует превосходная запись этого выступления, сделанная Кливлендским издательством. Оркестр, который также исполняет не менее восхитительную пьесу “Ночь” Артура Фута, одного из композиторов новоанглийской школы, в которую входили Джордж Чедвик и Фредерик Конверс, а также недооцененный Горацио Паркер.

удалось ли ему самому открыть для себя атонализм Шенберга в первом десятилетии этого столетия?

Я не компетентен отвечать на этот вопрос. Даже на данном этапе, когда количество литературы об Айвзе растет, мы не располагаем достаточным количеством информации о его личности и

связанных с ней конфликтах. Но часть ответа можно дать сразу, и в чем-то он типично американский. Дело в том, что Айвз был человеком с богатым чувством юмора, который не относился к искусству слишком серьезно. Таким образом, его подход к атонализму был совершенно непохож на молчаливый фанатизм Шенберга. Художественная индивидуальность Айвза была ближе к личности Марка Твена. Самое странное, что он обладал музыкальным интеллектом, столь же острым, как и любой другой в Европа в тот период. (К чести Шенберга, он с самого начала распознал гениальность Айвза.)

Айвза невероятно трудно оценить как композитора. Его музыка производит впечатление мощи больше, чем у любого другого американца полная индивидуальность. Послушать, например, такую песню, как “Клетка”, написанная в 1906 году, или “Соната на трех страницах” (1905) вызывают удивление тем, что любой музыкальный ум уже тогда мыслил в терминах этих четких, мощных диссонансов. (Шон Три радикальные фортепианные пьесы Берга, опус 11, были написаны только через четыре года.) Достаточно прослушать несколько минут из ранних симфонических “Каникул”, чтобы понять, что находишься в присутствии музыкального первопроходца, близкого родственника Торо и Эмерсона. И все же проблема продолжает возникать: насколько это настоящее творческое новаторство и насколько это музыкальная экстравагантность и эксцентричность сами по себе? В Айвзе, en fant terrible, который хочет удивлять, есть нечто большее, чем просто самобытность Бичема. А что касается личности Айвза, то сравнение с Эриком Сати не было бы слишком притянутым за уши (хотя их сочинения для фортепиано сильно отличались друг от друга). Но Сати был музыкально несерьезен из-за своей несерьезной натуры: он не может скрыть огонька в глазах достаточно долго, чтобы развить настоящую музыкальную убежденность. (И это, в конце концов, то, что поставлено на карту). И это то, что беспокоит в Айвзе. Каждый, кто открывает для себя его музыку, переживает период медового месяца, полный восторга: главный

Наконец-то американский композитор! И тут меня начинают одолевать сомнения. Да, он оригинален, это само собой разумеется. Но почему он оригинален? Нужно знать. Слушая квартеты Шенберга в их нумерационном порядке, можно понять, почему он должен был развиваться именно так, как развивался, и это ощущение внутренней логики усиливает уважение к композитору. С Айвзом никогда нельзя быть уверенным, не является ли он своего рода музыкальным эксгибиционистом.

Изучая его жизнь и развитие (в превосходной биографии графика Коуэллов, например) не дает ответа на эти вопросы заключения окончательно. Музыкальные наклонности Айвз унаследовал от своего отца, дирижера оркестра. В тринадцать лет он стал церковным органистом, а в двадцать поступил в Йельский университет и изучал музыку у Горацио Паркер. На данный момент он, похоже, стоял перед тем же выбором , что и Ханслик в том возрасте: хватит ли ему сил стать первоклассным музыкантом и посвятить этому свою жизнь? Как и Ханслик, Айвз решил отказаться от этого. Без сомнения, у него были совсем другие причины: причин, на самом деле, что согласно Ван Вик Брукс сделал Марк Твен отрицать выражение его серьезного таланты и Кон Фугат на юмор: американский делец этики. Айвз стал страховым агентом, и к сорока двум годам он уже возглавлял крупнейшее страховое агентство в Америке. Он убедительно продемонстрировал, что не был романтиком - самоубийцей в духе раннего Йейтса. За годы работы бизнесменом он Я сочинял всю его лучшую музыку в свободное время. В 1918 году у него было I - нервный срыв из-за переутомления; после этого он сочинил очень | немного музыки, хотя есть несколько замечательных песен и | камерные произведения.

Теперь настоящий художник - это человек, который должен посвятить свою жизнь ЭТОМУ “индивидуальному творчеству”, нравится ему это или нет. Несмотря ни на что Мне кажется, что это чревато проблемами и разочарованиями, что никакой другой образ жизни невозможен. Позже художнику может быть немного стыдно за свой юношеский период бури и разгула страстей, но это потому, что он настолько не стал частью своей внутренней натуры, что больше не может этого делать. Мне больше не нужно было облекать это в слова. Факт остается фактом: решение посвятить свою жизнь развитию разума, воображения - это такой же радикальный шаг, как уход в монастырь, и он дает человеку ощущение обособленности от остального мира. Идея

бедность и одиночество, хотя и не совсем привлекательны, вовсе не обескураживают, не больше, чем бедность ее возлюбленного пугает влюбленную женщину.

В то время, когда Айвз начал писать музыку, такое ” первосвященническое” отношение к искусству было неотъемлемой частью атмосферы того времени. Стоит только прослушать несколько тактов симфонии Малера или Брукнера или песню Вольфа, чтобы понять, что мы действительно находимся в этом мире разума и воображения. Джойсовский “Портрет художника” драматизирует это чувство. За последние сорок лет или около того это снова стало несколько немодным ; мы склонны рассматривать искусство в его связи с обществом. Но вряд ли это вопрос моды. Даже если ему стыдно в этом признаться, истинный художник - это своего рода верховный жрец, и он начинает свою карьеру с мысленного акта посвящения. Если симфонии Малера в настоящее время почти так же популярны, как симфонии Бетховена, то это потому, что, несмотря на их жалость к себе, мы узнаем в них этот почти религиозный дух и приветствуем его серьезность.

Теперь, если мы послушаем Вторую симфонию Айвза (превосходную , недавно записанную Бернстайном), мы сразу же осознаем , что перед нами человек, чье воображение не чуждо великим немцам. Кто-то может быть недобрым и назвать это чудовищным Немецкая пародия на произведения Баха, Бетховена, Брамса, Брукнера, Малера и Вагнера. (Айвз на самом деле цитирует отрывки из Бетховена, Брамса и даже несколько тактов из увертюры 1812 года). Но, несмотря на все это, симфония - это нечто большее, чем подделка. Это показывает, что в возрасте двадцати трех лет Айвз обладал истинно романтическим темпераментом, странной созерцательной отстраненностью от повседневного существования, которая делает его артистом. Медленный открытый страницы могут быть написаны в духе Брамса (с отголосками Брукнера и Малера), но одно несомненно: Айвз действительно выражает поет то, что чувствует.

Именно это делает симфонию необычной - и в двух словах отражает проблему Айвза. Хотя в ней едва ли найдется хоть одна строчка, которая не была бы отголоском кого-то другого, очевидно, что это искреннее произведение искусства. Только

крупные творческие личности у Ити хватило бы выдержки, чтобы почти час заниматься

производная музыка такого рода. Это доказывает, что Айвз мог бы посвятить свою жизнь музыке. “В отличие от Ханслика, у него действительно были задатки артиста.

Тем не менее, мы также можем понять, почему Айвзу не хватило смелости сделать этот шаг. В самом конце вступительного пассажа Малера он приводит цитату из “Америки прекрасной”. И с тех пор цитат из американских песен - “Звездно-полосатое знамя”, “Индейка в соломе” , “Гонки в кэмп-тауне” и т.д. - почти столько же, сколько из произведений европейских композиторов. Отчасти это делается для того, чтобы американизировать стилизацию. Но человек также начинает осознавать, что испытывает неловкость от самоиронии, как будто хочет предвосхитить обвинение в том, что он не скрывает своих чувств. И, несмотря на все это, все же склонен согласиться с Леонардом Бернстайном в том, что это великая симфония или почти великая.

Тем не менее, когда кто-то слушает эту симфонию и раннюю песню Igh grolle nicht (которая, возможно, прямо из Knaben Wunderhom *), и к большому заброшенному Трио и четыре сонаты для фортепиано и скрипки (“безобидные маленькие пьесы”, как назвал их Айвз) дают представление о том, почему Айвз разработал атональный перкуссионный стиль. Когда музыка на самом деле не является производной, она приятна и не поддается описанию. Было бы очень трудно догадаться, кто написал “Ларго” или большинство скрипичных сонат (если бы не американские песни). Ничто так не раздражает настоящего художника, как ощущение, что у него нет индивидуального голоса. Это стремление, которое мы неоднократно рассматривали в других разделах этой книги - например, в связи с Шенбергом, Бартоломью и Стравинским. Я не утверждаю, что Айвз решил писать диссонансы потому, что они звучали менее пресно, чем в его неоромантической манере; почти наверняка здесь был более

глубокий импульс. Но удивительно, как часто фортепианная музыка раннего Айвза звучит , например, как “Микрокосмос” Бартока (как в “Сонате согласия” Хо Торна). Это наводит на мысль

* Это не значит, что я предполагаю, что Айвз был знаком с Малером; в тот период он почти наверняка этого не знал; но дух у них идентичный.

подозреваю, что за этим могут стоять такие же сложные личные причины

.

Все это означает, что юный Айвз совершал насилие над своим собственным развитием. Его разум был слишком нетерпелив. Он пытался создать индивидуальный голос за одну ночь, размышляя о том, как звучать оригинально, и результат часто кажется нам “неаутентичным”.

И все же важно то, что, несмотря на это, Айвз в конечном итоге создал чрезвычайно индивидуальный голос. Это можно услышать в симфонических праздниках, в сонате Согласия, в Второй квартет Третьей симфонии и три места в Новая Англия . Последнее типично для Айвза и наводит на некоторые интересные размышления. Его самая яркая часть - вторая, с ее знаменитым эффектом двух духовых оркестров, проходящих мимо друг друга по улице. И человек начинает осознавать некий элемент в Айвза, что полностью отличает его от любого из его европейских коллег. простые современники. Странным образом возникает ощущение, что он в некотором роде музыкальный романист. Он похож на человека, который устал от сентиментальных штучек, которые считались литературными во второй половине девятнадцатого века, и решил, что в своих

произведениях он действительно передаст атмосферу реальности. Это американская реальность, столь же характерная, как и атмосфера главного дома Льюиса. Улица. На мой взгляд, это один из самых важных элементов в характере Айвза. Айвз - писатель-реалист. В самом прямом смысле прямым и очевидным образом это можно услышать в таком произведении, как “Праздничная симфония” Посвященная дню украшения, которая представляет собой описательную мелодическую поэму, дополненную программой в стиле “Танца смерти” или “Тихого океана 231”, с ревущими духовыми оркестрами в кульминационный момент. Но это не самый удачный пример “романистического” элемента в творчестве Айвза; “День благодарения” в том же произведении звучит лучше. В нем сочетаются духовой оркестр и богатая полифоническая сложность, что обеспечивает очень приятное музыкальное восприятие.

И в конце, когда хор подхватывает мелодию гимна, никто не морщится от наивности, потому что каким-то образом слегка диссонирующий аккомпанемент подчеркивает , что это просто еще один цвет на этом абстрактном холсте! Лучшая музыка Айвза - “популярная” и абстрактная одновременно.

Тем не менее, это не значит, что его попытки создания коллажей являются удачными.

всегда успешный. Например, в сонате “Конкорд ” первая часть (“Эмерсон”) - вполне удачное произведение атональной музыки, в котором есть строгость Шенберга; но во второй части (“Хоторн”) он не может удержаться от того, чтобы не вставить мелодию для духового оркестра, которая также используется в трех местах. Здесь царит эффект банальности.

Самый быстрый способ узнать Айвза лучше всего за максимально короткое время - это послушать песню General Booth Enters Heaven, написанную в 1913 году. Это место действия одного из

самых известных музыкальных коллективов в мире. Стихотворение Линдси из разряда ‘горячего евангелиста’. Здесь Айвз придает стихотворению драйв с помощью джазово звучащего гимна ” Омыт ли ты кровью Агнца?”, и в кульминационный момент стихотворения это превращается в оргию криков ‘Аллилуйя’. Диссонирующий аккомпанемент придает всему этому как раз нужную степень отстраненности и иронии. Но даже в этой песне - что само по себе является проявлением силы - у нас есть склонность Айвза переусердствовать. Во второй части песни рассказывается о том, как Бут водит свою толпу калек и преступников по кругу во дворе здания суда и как появляется Иисус и превращает их в ангелов. Линдси написала, что Бут водил своих чудаков “по кругу вокруг величественной площади перед зданием суда”. Но Айвзу пришлось заменить это на “по кругу, по кругу, по кругу, по кругу и по кругу”, и так повторялось, кажется, полчаса. Так получилось, что кроме того, были записаны обе версии песни; Коринн Карри (на CRS 1804) исполняет версию “round and round and round” , в то время как Дональд Грэмм (на DST 6411/12) поет слова так, как их написала Линдси. Последняя версия, безусловно, более удовлетворительная. (Правда, в любом случае, эту песню вряд ли можно назвать женской; для ее исполнения требуется слишком много энергии и громкости.) Можно только гадать, почему Айвз решил внести эти абсурдные и раздражающие изменения. Всегда кажется, что с Айвз, что никогда нельзя полагаться на его художественное суждение и осмотрительность. Кажется, он никогда не замечает, что написал что-то новое. вещь уникальная и мощная, и когда он уже впал в уныние или безвкусицу.

Айвз начал обретать самостоятельность примерно в 1939 году, когда запись сонаты “Конкорд” стала самым невероятным бестселлером.

продавец. В настоящее время он наиболее полно представлен в американском каталоге can record (хотя в английском каталоге

его работы представлены с трудом - признак того, что его популярность не перешла все границы). Существует неизбежная тенденция переоценивать его; недавно вышедшая книга Уилфреда Меллерса об американской музыке посвящает ему двадцать семь страниц. Айвз, в то время как большинство других композиторов должны быть довольны с трех или четырех (заметным исключением является Эллиотт Картер). Это пройдет несколько лет, прежде чем мы сможем увидеть Айвз в перспективе, и судить о его роста по сравнению со своими европейскими Стил poraries. Окончательный вердикт вполне может заключаться в том, что он в некотором роде Американский чудак, который нигде не вписывается. Несмотря на то, что он дожил до восьмидесяти лет, возникает ощущение, что его жизнь была творческой трагедией - и что в данном случае он был на пятьдесят процентов виноват в этой трагедии сам.

Все это, по крайней мере, помогает нам определить проблему современности. Американская музыка - проблема, которая смущала Люсьена Прайса. Чарльз Айвз показывает нам, что не так. Он был настоящим художником, и у него были идеальные условия для настоящего художника - маленький городок с его суровыми традициями, его замкнутость, его манера воспринимать себя как нечто само собой разумеющееся. Большинство выдающихся художников прошлого века вышли из подобной среды. Оден однажды сказал, что цель образования - вызвать невроз. Пред в общем, он имел в виду, что образование направлено на то, чтобы сделать людей творческими - или должно быть таковым - и что творчество невозможно без определенного напряжения, определенного сжатия. Кордит в пуле обладает высокой взрывоопасностью; подожженный на открытом воздухе, он горит чуть сильнее, чем бумага. Крайне репрессивный режим девятнадцатого века в России породил десятки великих романистов, поэтов и музыкантов. Если мы обратимся к английской литературе нынешнего столетия, то обнаружим, что все второстепенные писатели - это люди с довольно обеспеченным прошлым и университетским образованием: Уолпол, Моэм, Голсуорси, Маккензи. Как будто сама по себе здоровая окружающая среда, отсутствие клаустрофобии предотвращают нарастание творческого напряжения, которое мы находим у Шоу, Джойса, Йейтса, Уэллса, Беннета. Обстановка, вызывающая клаустрофобию и неврозы , похоже, действует как своего рода скороварка. Унылый провинциальный

Ирландия Джойса, или Австрия Музиля и Рильке, или Комбре Пруста, или Бромли Уэллса, или Новгород Горького - все это соответствует Состояние Одена, вызывающее нужное количество невроза (‘столько, - сказал Оден, - сколько может выдержать ученик , не получив при этом необратимых повреждений”). Айвз был крупным композитором, потому что в этом смысле он был провинциалом. Сейчас в современной Америке такой провинциализм становится все более редким. Практически любую вы можете добраться до университета, и университет с десятью тысячами или так студенты вряд ли можно охарактеризовать как ‘пароварка’. Наиболее отдельные голоса в XX веке в Америке мужчины из невроза-производить фоны, как Генри Миллер и Ричард Райт.

Большинство музыкантов Америки двадцатого века были мужчинами, которые учились в музыкальной школе, а затем несколько лет учились в Европе, учась у Нади Буланже или какой-нибудь другой знаменитости раздраженный учитель, затем вернулся, чтобы написать заказанный символьный текст. фальшивки для различных субсидируемых оркестров. Это не та атмосфера, в которой мы находимся. сфера, в которой создается настоящая музыка. Таким образом, хотя многие американские композиторы поражают своим индивидуальным голосом - например, Пистон, Сешнс и Риггер, - они не производят впечатления творческих личностей.

| Огромное количество композиторов, заслуживающих внимания-5 изложение в статье, посвященной американской музыке, делает задачу напр. чрезвычайно сложные: Пистон, Копленд, Барбер, Сешнс, Риггер , Харрис, Шуман, Хэнсон, Томсон, Меннин, Бергсма., Мур, Коуэлл, Чанлер, Блицстайн, Раггльз, Картер, Вайсгалл, Бернстайн… список можно было бы легко расширить вдвое. Но проблему можно упростить, если учесть, что большая часть этой музыки делится на ‘типы’. Начнем с того, что существует определенная разновидность Gebrauchsmusik, музыка, написанная потому, что на нее есть спрос, потому что оркестр хочет новую симфонию американского композитора. Такого рода

музыка часто может быть чрезвычайно впечатляющей при первом прослушивании и даже выдерживать многократное прослушивание, и все же у вас не возникает ощущения, что она создана по внутреннему принуждению, из-за настоятельной потребности выразить определенную художественную чувствительность - ту самую потребность

несмотря на заимствования, мы чувствуем поддержку The Ives Вторая симфония.

Были некоторые американские симфонии такого типа , которые я открыл для себя с большим удовольствием и прослушал с полдюжины раз, прежде чем начал ощущать определенный недостаток содержания. В качестве примера можно привести третью симфонию Роя Харриса Симфония, которую большинство критиков называют его лучшей, а один автор уверяет меня, что она до сих пор остается лучшей симфонией, написанной в Америке. При первом прослушивании можно сказать: “О, вот настоящая американская симфония с широкими американскими темами”…. Но с каждым последующим слушанием это становится все менее и менее удовлетворительным. фабрика; если кто-то пытается думать о ней как о чем-то целостном, она становится иллюзорной. Невольно сосредотачиваешься на отдельных ее аспектах : американском “течении” мелодии или подражании Баху , которое составляет большую часть ее второй половины.

Я обнаружил то же самое в песне Питера Меннина. Третья симфония, которая принесла ему известность в возрасте двадцати трех лет. Первые десять минут создают впечатление человека, которому есть что сказать, и он намерен сказать это убедительно. Но еще через десять минут начинаешь понимать, что он похож на хорошего актера с отличной игрой, но сказать ему особо нечего . То же самое можно сказать и о Третьей симфонии Уильяма Шумана (ученика Харриса), особенно о ее последней части четвертьчасовой отрывок в стиле хиндемитианской фуги. Можно прекрасно понять, почему первые зрители встретили его с таким

энтузиазмом и почему у него было так много последующих представлений. И все же это оставляет неизгладимое впечатление от искусственной музыки, как если бы голливудский продюсер сказал: “Напишите мне полчаса мощной, захватывающей музыки для цветного видео”. Западный…Третья симфония Говарда Хэнсона оставляет некоторые на меня это произвело такое же впечатление, хотя я нахожу его откровенный романтизм и теплый колорит почти такими же привлекательными, как у Мак-Доуэлла. (Это чистая случайность, что я оказался сосредоточен на размышляя о третьих симфониях; кажется случайным совпадением, что большинство выдающихся американских композиторов добились успеха с третьей симфонией.) С другой стороны, третий фильм Уолтера Пистона Симфония кажется мне в чем-то более солидной, чем большинство из них.

хотя я все еще нахожу его идиому недостаточно индивидуальной.

Я не утверждаю, что большая часть американской музыки, особенно от симфоний Ларли можно отмахнуться как от разновидности гебраухс-музыки, об увольнении не может быть и речи. В каком-то смысле Америка переживает своего рода музыкальный золотой век, сравнимый с восемнадцатым веком в Европе. Мы не отмахиваемся от Вивальди и Локателли, от различных творений Баха, от Корелли , Скарлатти, Куперена, Рамо, Альбинони и дюжины других только потому, что случайному слушателю трудно отличить их друг от друга. Но мы можем надеяться, что нынешний период в американской музыке - это только прелюдия к эпохе, которая породит своего американского Моцарта или Бетховена. В течение недели, предшествовавшей написанию этой главы, я постоянно слушал записи американской музыки. Я часто обнаруживал, что, если мое внимание ослабевает К сожалению, я не мог вспомнить, что у меня было на проигрывателе. Была ли это симфония Харриса, или Хэнсона, или Шумана, или Меннина, или Барбера, или Пистона, или Риггера, или Мура - или, возможно, это мог быть

кто-то из менее известных композиторов, записанных Луисвилльский оркестр, и чье имя вылетело у меня из головы? Без сомнения, отчасти это была моя собственная вина, но, тем не менее, это подтверждает мою точку зрения. То же самое может произойти с некоторыми Английские композиторы, особенно молодые: я мог бы легко забыть, слушал ли я Максвелла Дэвиса или Расин Фрикер, или Элизабет Лютьенс, или Александр Герр; но , с другой стороны, большинство из них придерживаются неопределенной двенадцатитоновой идиомы, которая сделала бы ошибку понятной. То Все американские композиторы, о которых я упоминал, пишут в более или менее-менее “универсальный” стиль, который, как предполагается, понравится любому музыканту. аудитория кэла. Если бы я слушал британских композиторов более ‘универсальная’ привлекательность, я бы, конечно, не перепутал Уолтона с Типпетт, или Бриттен, или Блисс. И это, я думаю, объясняет, почему зрители за пределами Америки не потрудились познакомиться поближе с американской музыкой, несмотря на ее разнообразие и жизненную силу. За исключением Чарльза Айвза, здесь не хватает одной вещи, на которую стоит обратить внимание: ярко выраженной индивидуальности, музыкальной индивидуальности, отличающей Сибелиуса от Стравинского, Пуленка, Берга, Хиндемита, Прокофьева или Бриттена

в нескольких строках. У меня могут быть опасения и оговорки по поводу большинства этих композиторов, но я не могу сомневаться в их неповторимой индивидуальности.

В качестве примера можно привести Аарона Копленда, которого большинство американцев сегодня признали бы выдающимся композитором своего поколения (Харрис не смог сдержать своего обещания). У Копленда, безусловно, есть индивидуальная структура. Но это все еще не структура крупного композитора. Опять же, мы могли бы считать его Третью симфонию типичным произведением. (Один автор описывает ее как “его великолепную Третью симфонию”). Любой, кто знаком с Billy the Kid, быстро распознает характерные черты Копленда в первых тактах - эти отдаленно звучащие звуки деревянных духовых инструментов, напоминающие о ночи в открытой прерии, эта мелодия, слегка напоминающая Воана-Уильямса , которая, тем не менее, является типично американской. Но с этого момента все больше складывается впечатление, что музыка была написана по заказу для путешествий по западным странам. Во второй части есть отрывки, которые можно было бы принять за произведения Прокофьева или, возможно, Шостаковича. В последней части используется еще одно короткое произведение Копленда “Фанфары для простого человека”, о котором в точности говорится: фанфары, волнующий медный звук, который вызывает интерес и ожидание, а затем прекращается в том самом месте, где человек надеется на развитие. мент. Но фанфары звучат всего несколько минут; в том виде, в каком они звучат в Третьей симфонии, они становятся главной темой, и ее значение удовлетворительный, вызывающий ожидания характер становится более очевидным. Кажется, что эта симфония была бы лучше, если бы она началась с фанфар и продолжалась дальше

.

Все это, конечно, только указывает на то, что Копленд, возможно, не был прирожденным симфонистом. Если мы изучим развитие Копленда, это станет более очевидным. Учитель музыки пытался отговорить его от “современной” музыки, что, естественно, возымело противоположный эффект. Его первая симфония была

настолько бескомпромиссно современной , что дирижер заметил, что человек, способный на такое в двадцать три года, должен быть готов совершить убийство в ближайшие пять лет. Но “джазовый” фортепианный концерт, написанный вскоре после этого уордс, показал теплоту и эмоциональность Копленда (‘джазовый’ элемент-АМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА

мент чрезвычайно мал) с музыкальным даром. После этого появились “трудные” фортепианные вариации, которые позже стали сборником вариаций для оркестра (1957). (Последнее иногда звучит как странное сотрудничество Веберна и Копленда.) Еще одним “трудным” произведением является фортепианная соната 1939 года, но она заметно более мелодична, чем вариации. К этому времени Копленд решил, что нет смысла сохранять этот “сложный” вид, что он от природы был композитором , наделенным теплотой и мелодичностью. Обычная версия такого изменения взглядов в книгах об американской музыке заключается в том, что Копленд решил, что хочет “достучаться до людей” и перестать казаться интеллектуалом. Но леопард не меняет свои пятна просто так. Правда заключалась в том, что Копленд никогда по-настоящему не был интеллектуалом. Композитор-лектор. Правда о нем раскрывается на его фотографиях: доброе еврейское лицо, совершенно не стесняющееся своего уродства, с морщинками естественного добродушия вокруг рта и глаз.

Таким образом, наиболее характерные работы Копленда можно найти в восхитительных американских народных песнях, в кубинских танцах, в Концерт для кларнета, который он написал для Бенни Гудмена (в котором, тем не менее, меньше мелодичности, чем можно было бы ожидать), в “Билли Киде”, “Родео” и несколько переоцененном “Аппе” “Лашианская весна”. Последнее - достаточно приятное произведение, но , как заявил один критик, оно, безусловно, не является лучшим оркестровым произведением Америки; его самая приятная тема - гимн шейкеров “Это дар быть простым”, который Копленд так хорошо воплотил в американских народных песнях. В последние годы он неоднократно заявлял, что считает музыку к фильму Orchestra своей самой значительной работой. Это произведение не

записано (на момент написания статьи), но мне удалось заполучить запись выступления на Би-би-си, и я с нетерпением прослушал ее. Мои подозрения подтвердились: это Копленд снова примеряет свою интеллектуальную шляпу и не создает ничего, что заслуживало бы названия крупной работы. Не могу сказать, раскроет ли изучение партитуры недооцененные глубины, но меня волнуют два момента тщательные слушания не выявили ничего подобного.

Все это говорит о том, что Копленд, по сути, является теплым

и колоритный композитор в американской традиции. Но поскольку американская традиция двадцатого века - это мело то, что мы склонны ассоциировать с музыкой к фильмам, - это нечто иное. культ позволяет рассматривать Копленда просто как серьезного композитора, не говоря уже о фортепианной сонате и вариациях для оркестра . Его творчество, возможно, легче узнать, чем, скажем, творчество Пистона, но чувствуется, что, несмотря на это, именно Пистон, возможно , обладает выдающейся творческой индивидуальностью.

Еще одним часто упоминаемым кандидатом на лавры настоящего американского композитора является Карл Раггл з. Именно Раггл з сказал: “Музыка, которая не опаляет, не является великой музыкой”5; это мнение получило бы одобрение Айн Рэнд. Крайне сомнительно, что музыка Раггл з вызвала бы у нее энтузиазм. Прилагательное, которое напрашивается само собой для обозначения мужчин и Горы - это “бергианские” горы. И в этом-то и заключается несоответствие. В атональной музыке Берга есть это напряженное, нервное, стремительное движение , потому что она выражает определенный взгляд на жизнь, взгляд, близкий к тому, что был в “Бесплодной земле” Элиота, чувство жалости, ужаса, трагедии, тщетности. Олдос Хаксли, находясь под мескалином, прямо сказал, что это была чистая жалость к себе. Атональная музыка идеально подходит для этой цели , потому что она предполагает смещение человеческих эмоций. Подобно

тому, как плавная мелодия концентрирует и направляет эмоции, так и атональная музыка, особенно когда она используется в оперных целях, внушает противоположный эффект: ужас, напряжение, чужеродность, врывающуюся в личную вселенную человека. (Вот почему, помимо Воццека, одной из самых успешных атональных опер является “космическая опера” Бломдала “Аниара”, рассказывающая о столкновении человеческих эмоций с пустотой и разницей в пространстве — неизбежности исчезновения нескольких человек на потерянном космическом корабле.) Атональная музыка - это конкретный в значительной степени адаптирован для создания впечатления “чужого”, потому что его ощущение логического продвижения - через последовательность нот - противопоставлено произвольному ощущению, возникающему из-за отсутствия мелодии, так что возникает ощущение, что какой-то нечеловеческий монстр ковыляет вперед.

Теперь Рагглз озабочен тем, чтобы выразить своего рода жизнеутверждение. это героическое чувство, запечатленное в цитате из Блейка:

Великие дела совершаются, когда встречаются человек и гора.

Это не делается путем толкотни на улице.

Уилфред Меллерс упоминает Рагглза в одной из глав с Роем Харрисом как ‘религиозного примитивиста’. Теперь можно видеть, что Эмоции Харриса в “heroic frontier”, по сути, противоположны чувствам бельгийцев Так что в основе музыки Рагглза лежит фундаментальный конфликт, по своей природе противоречащий самому себе.

Конечно, это не значит, что она полностью неудачна. Бурлящая атональная музыка может в какой-то степени выражать мистицизм; на самом деле, он идеально приспособлен для этого, поскольку мистицизм - это тоже что-то “чуждое”, потустороннее.

Итак, в секции сирени есть мужчины и Горы, набранные для струнных, обладают определенной эмоциональной окраской уверенность, которая несет в себе убежденность. Но сама высота, на которой все это построено, означает, что оно не способно развиваться мент. Подобно технике преуменьшения в литературе - в Хемингуэй, например, способен передавать сильные эмоции ценой неспособности выразить что-либо еще. И Крайне малая отдача Рагглза, как и у Хемингуэя, является наказанием за попытки добиться такой интенсивности. В более поздних произведениях, таких как “Органум для оркестра” (1945), можно также почувствовать тот же упадок, что и в позднем творчестве Хемингуэя. Имея в виду привыкший всегда выражать свои мысли афористично и с видом огромной значимости, он вынужден прыгнуть в воду с трамплина. В результате возникает ощущение подлинности, которое мало чем отличается от порочности Хемингуэя. “Через реку” и “Среди деревьев” или что-нибудь из поздних произведений Фолкнера.

На мой взгляд, Рагглз, безусловно, один из самых интересных американских композиторов; но это скорее из-за того, чем он увлекался, а не из-за того, чего достиг. В рассказе Рагглза рассказывается об интеллектуализации искусства двадцатого века, о попытке отказаться от обычного дневного света викторианцев ради новой интенсивности. Эссе о Рагглзе , вероятно, было бы вынуждено подробно рассмотреть развитие таких непохожих друг на друга художников, как Ван Гог и Джеймс Джойс, однако оба они стремятся к определенной “мистической” насыщенности. Но если я помещу

Сирень или порталы на моем проигрывателе, моя немедленная реакция - нервное содрогание. В зависимости от моего настроения , звучат ли эти визжащие скрипки напряженно или истерично.

Размышление о Рагглзе естественным образом приводит к мысли об интеллектуалистической фракции современных американских композиторов, главным представителем которой в старшем поколении является Сешнс, а в младшем - Эллиот Картер. Возможно, это также повод упомянуть удивительно индивидуалистичного композитора эпохи Беккер (родился в 1886 году). Беккер, по-видимому , один из тех композиторов, о которых так и хочется сказать “суровый” или “новаторский’. Единственное произведение , которое на данный момент можно найти в американском каталоге, - это фортепианный концерт , напоминающий “Айвз” из сонаты “Конкорд” - атональный, но в жесткой и индивидуальной манере, мало чем обязанной Шенбергу. Кажется странным, что этот потрясающий композитор настолько великодушен союзник, которого игнорируют в Америке. (По-видимому, с 1930 года не было никаких записей о его работе, за исключением нынешней, хотя была некоторая надежда, когда Бернстайн проводил свои Третья симфония в 1958 году; это, по-видимому, ни к чему не привело.) Интересно, позволят ли американцы Беккеру умереть до того, как его “откроют заново”, как Айвза.

Роджер Сешнс - композитор, с которым мне всегда было довольно трудно договориться. Ученик Горацио Паркер и Блох, а позже под глубоким влиянием Шенберга, его мировоззрение было названо ‘интернационалистским’. Но это звучит как одно из тех прилагательных, которые люди используют, когда не знают, что еще сказать о композиторе.

Как и большинство композиторов его поколения. Сешнс превосходен в техническом плане. Кажется, что всегда упускаешь из виду нотку глубокого чувства, которую можно найти во Второй симфонии Айвза. Его Первая симфония звучит мощно и ярко, как более жизнерадостный ритуал Весна , или как длинные пассажи английского композитора Типпетта. На самом деле, в конце концов, именно Типпетт вызывает в памяти Сешнса - угловатый, интеллектуальный тип исполнения и склонность позволять уму

делать то, что велит сердце. Концерт для скрипки с оркестром начинается многообещающе в стиле Шенберга, и в нем чувствуется

ощущение, что этому человеку есть что сказать и он знает не знаю, как это сказать. Но примерно через двадцать минут человек чувствует себя менее счастливым по этому поводу. Единственное, чего здесь не хватает, - это того, что „Концерты Шенберга и Берга наполнены страстью, интенсивной субъективностью. Это возражение, которое можно выдвинуть против очень многого Американская музыка. Если мы вспомним, что имел в виду Кьеркегор , когда говорил: Истина - это субъективность, то увидим, что именно этого так не хватает американской музыке: внутреннего направления, о котором говорит Дэвид Рисман. Я определенно испытываю это чувство, когда слушаю одно из главных произведений Сешнса - “Идиллию Феокрита” для сопрано с оркестром. По сути, это произведение должно было стать небольшой оперой, “монодрамой” в стиле “Освобождения” Шенберга. “Сюжет” достаточно мощный : девушка призывает богиню Луны помочь ей вернуть возлюбленного, который бросил ее (он борец), и описывает, как она соблазнила его. Речь идет об истерии и нимфе. скорее фомания, чем любовь, а также мстительность девушки, ее решимость убить его с помощью магии, чтобы не потерять, делают это произведение идеальным сюжетом для “монодрамы”. Почему же тогда оно не трогает слушателя? Возможно, потому, что он считает, что это довольно поздняя попытка (1954) подражать Началу войны-это скорее опера в стиле зека, чем произведение, созданное по оригинальному побуждению. Либретто, кажется, взывает к тональной музыке. Штраус из “Электры” прекрасно справился бы с этой задачей. Но когда слушаешь рассказ девушки о том, как ее затошнило от вожделения при виде Дельфиса, и она чуть не умерла (плотская, слегка тошнотворная атмосфера). “сфера” напоминает “Кесу и Морито” Акутагавы), тщательно выверенная атональная музыка звучит как-то фальшиво, наигранно.

Я предпочитаю более личные, менее амбициозные записи коротких фортепианных пьес “Страницы из дневника”, написанные на

1940.

Эллиот Картер, по-видимому, является одним из самых ярких талантов, появившихся в Америке со времен Айвза. Его поздняя музыка столь же бескомпромиссно атональна, как и у Сешнса, но , естественно, она кажется более субъективной, более личной. Это нечто такое, что невозможно объяснить, но что сразу бросается в глаза, когда слушаешь какую-нибудь музыку. Мой друг-музыкант, у которого был

никогда не слышал о Картере , который как-то вечером случайно включил музыкальную программу Би-би-си, когда шла передача о современной музыке. По радио передавали американскую камерную музыку. Его внимание было приковано к сонате Картера для флейты и гобоя (1952). пришли. Это., на мой собственный взгляд, не один из картера большинство удовлетворение делами, однако мой друг сказал, что он тут же подхватили раз Радио запишите имя Картер, чувство: 'Это настоящий музыкант.

Ранние работы Картера вряд ли указывают на то, что он стал бы выдающимся композитором. Первая симфония приятна и безобидна, в ней чувствуется влияние Стравинского и школы Копленда-Харриса. Еще более ранняя работа - балет Покахонтас , шумная и драйвовая в манере прокофьевской "Скифская сюита" или "Мандарин" Бартока. Раннего Картера по праву можно было назвать эклектиком. Личность Картера начинает проявляться в прекрасной фортепианной сонате 1946 года, написанной, когда Картеру было тридцать восемь. Это "экспериментальное" произведение, исполнение которого, по-видимому , требует большого мастерства; но слушателя, ожидающего экспериментализма, присущего сонатам Булеза или Барракуб, ждет приятный сюрприз, поскольку это не авангардная соната; она в первую очередь мелодична и пианистична. На самом деле, это показывает то, на что человек почти перестал надеяться в прошлом. Американская музыка: талант, который одновременно

обладает ярко выраженной индивидуальностью, способностью создавать мелодию и в то же время высоким интеллектом.

Внезапное появление Картера в качестве композитора на канале “Интер” на национальную сцену он вышел со своим первым квартетом (1953). Это мощное берджианское произведение, полное “субъективности”, которой так не хватает в американской камерной музыке. Уилфред Меллерс, который посвящает этому несколько страниц в “Музыке в новом Найдя Землю, он лирично рассказывает об этом, говоря о “вихревой атомизации”, “телескопических диссонансах”, “звездных пространствах”, и говорит , что скерцо “жалобно мерцает, уходя в небытие’. Возможно, это заходит слишком далеко, как и сравнение произведения с квартетами позднего Бетховена. Тем не менее, здесь меньше бессмыслицы , чем обычно можно обнаружить во вспышках музыковедческой истерии. Когда Ходейр говорит нам, что фортепианная соната Барраку6 - самое совершенное произведение со времен 111-го опуса Бетховена, и так оно и есть на самом деле.

закончив фортепианную сонату как форму, можно понять, что он, должно быть, несет чушь, потому что Барраку было чуть за двадцать, когда он написал ее, а человеку в таком возрасте вряд ли было что добавить к опусу 111 Бетховена. (И, на самом деле, эта работа кажется мне плохим примером бессмысленной авангардной показухи.) Но Картеру было под пятьдесят, когда он написал “квартет”, и он долго и интересно развивался. В словах Меллерса есть определенный смысл, поскольку это, безусловно , произведение, в котором сконцентрированы эмоции и субъективность. Меллерс обращается к Бетховену, чтобы отметить, что поздние произведения Бетховена проходят через хаос и конфликты к своего рода синтезу, ‘обретенному раю’. Все, что это на самом деле означает, транс из этих литературных метафор следует, что “квартет” - невротическое произведение, которое остается невротичным на протяжении всего фильма. Это

правда, и это, возможно, объясняет неудовлетворительность последующих действий Картера постепенное развитие. Никогда так ясно не ощущаешь, как здесь , что музыка - это нечто большее, чем звуки и техника исполнения: что это живой дух композитора. Музыка Бетховена достигает больших высот потому что он был великим человеком. Опус 111 и покойный квартеты трогают нас, потому что они действительно посвящены конфликту , который был разрешен благодаря упорству и вере. Музыка на самом деле передает то, что Бетховен узнал о жизни, проживая ее и борясь с ней в сравнении, так много Американская музыка кажется музыкой совершенно неопытной или основанной на общепринятых жестах. Харрис рано завоевал своих поклонников , потому что эти легкие движения в ранних симфониях были такими искренними - подлинным выражением жизненной силы и оптимизма. (И когда та же самая жизненная сила выразилась в народной песне Симфония номер четыре, ее поверхностность стала болезненно очевидной, ибо только полный простак мог назвать это попурри из американских народных песен ‘симфонией’.) Квартет Картера поражает нас своей подлинной музыкой, потому что он очень личный, своего рода дневник, написанный без оглядки на аудиторию. Но как дневник, он имеет много общего с дневником Амиэля или Дневником разочарованного человека Барбеллиона: то есть , выражаясь вежливо, это дневник чувствительной и измученной души, а не Бетховена. Итак, Меллерс говорит о Бетховене

и Милтон, в конечном счете, совершенно неуместен.

А теперь, как мне кажется. Картер обнаружил, что сам сунул голову в ту же петлю, что и Раглз. Он стал известен своей интенсивностью и атональностью, и ему пришлось продолжать двигаться в этом направлении. Будучи превосходным музыкантом, он смог добиться успеха в этих условиях. Двойной концерт для Арфа и фортепиано с двумя камерными оркестрами (1961) и соната для флейты, гобоя, виолончели и клавесина (закончена незадолго до квартета) - прекрасные и захватывающие произведения, звучание которых довольно неземное (благодаря клавесину). Но хваленые “Вариации для оркестра” (1955) кажутся мне всего лишь интересным упражнением в оркестровой звучности, как и некоторые работы Мессайена, и, как ни странно, разочаровывают как способ самовыражения.

Меллерс уделяет почти столько же места и энтузиазма работе над Второй квартет Картера (1959), который меня также разочаровывает Инг. В этой работе. Картер усадил четырех музыкантов в четырех углах комнаты и постарался придать каждому инструменту индивидуальный темперамент: первая скрипка - бравурный, вторая скрипка - антилиричный, альт - экспрессивный, а виолончель - рапсодический. Айвз проделал что-то в этом роде во Втором Квартет, где один из инструментов робкий и неуверенный изобретательный и шокированный экспериментами других; но вес иронично посмеивался, нацарапывая на рукописи слова ободрения для робкого человека. Картер совершенно серьезен все так, как и следовало ожидать от Первого квартета, и результат звучит довольно хитроумно. Теперь кажется, что Картер находится в том же затруднительном положении, что и Раглз, и у Меллерса , очевидно, те же опасения, поскольку он пишет: “Единственное сомнение заключается в том, что напряжение, возникающее по самой своей природе, настолько велико, что кажется неспособным к расслаблению”. Проза в стиле Хемингуэя и музыка в стиле Раглза. Возможно, именно это имел в виду Констант Ламберт, когда говорил, что двенадцатитоновая музыка не может передать юмор. Музыка не может постоянно существовать на таком высоком уровне, как “королева трагедии”, и если она пытается это сделать, то звучит либо чрезмерно драматично, либо просто абстрактно.

Возможно, это звучит несправедливо, но здесь действительно есть проблема . Т.Э. Хьюм заметил о византийском искусстве, что этот вид абстрактного искусства является идеальным способом выражения сильных религиозных эмоций, потому что на самом деле он не требует особых усилий. Он как бы говорит: “Я знаю , что это невозможно выразить обычным языком, поэтому этот абстрактный тион - это знак невыразимого значения.’ И художник, который старается изо всех сил, чтобы достичь все большей и большей интенсивности всегда заканчивается , распространившись на этот вид абстракции, который вы просит принять в знак невыразимой области дальше-обычный язык. Музыка Ruggles - яркий тому пример. Но, с другой стороны, такая напряженность, которой по самой своей природе не хватает юмора и лирики, легко переходит в фальшь. Прекрасный литературный пример можно найти у русского пессимиста Андреева, который всегда утверждал , что его волнуют Большие вопросы: Бог, Вселенная, Смерть, метафизика и так далее. А в его более поздних работах вся эта серьезность превратилась в простой жест, актерский трюк - понизить голос и закатить глаза.

Короче говоря, если только композитор не приложит огромных усилий к тому, чтобы развитие, и ему удается выйти за пределы сугубо личного, за пределы жалости к себе и неврозов, его атонализм неизбежно заканчивается как пустая форма. Путь развития, который Картер выбрал после “Фортепианной сонаты”, крут и труден, как гора чистилища. По самой своей природе она ведет к молчанию. Ее можно было бы назвать антимузыкальной, поскольку музыка по своей природе лирична и жизнеутверждающа. Чувствуется, что Бриттен сталкивался с этой проблемой в своей более поздней музыке - например, в “Симфонии для виолончели и Река Керлью: обезвоживание, которое происходит не из -за угасания таланта, а из-за радикальных изменений в личности (в случае Бриттена иногда можно заподозрить растущее чувство пессимизма и тщетности). Если первый квартет Картера уже звучит в этих ледяная звездных

высот, какие возможные варианты развития могут быть Ex ожидаемыми? Либо Картер должен решить свои духовные проблемы в манере Бетховена и научиться выражать какое-то новое видение примирения, либо становиться все менее аутентичным, продолжая выражать свою старую индивидуальность слишком высоким языком. Двойной концерт 1961 года полон

m

y -■

странное молчание, которое, по-видимому, указывает на то, что Картер столкнулся с природой своей проблемы; но что произойдет дальше , остается только гадать. • x

Мне кажется, что Картер важен не только своей музыкой. (Хотя Первый квартет и Двойной концерт произвели на меня впечатление, я легко мог бы обойтись без них; фортепиано Соната - почти единственное его произведение, которое я переигрываю с удовольствием). Он доказывает, что можно стать первоклассным композитором, прилагая длительные и постоянные усилия: что можно оставаться интересным эклектиком до тридцати пяти лет или около того, а затем взять индивидуальную ноту. Современные художники гораздо лучше понимают проблемы традиций и индивидуальности; в возрасте двадцати лет они могут привести сотню веских причин , по которым в двадцатом веке невозможно написать великий роман или великую симфонию . Здесь кроется фундаментальная ошибка. В то время как великий роман или симфонию, очевидно, можно проанализировать с точки зрения техники и содержания, это не означает, что их композитор начал со слов: “Ну, вот каким будет содержание , и вот в какой технике я предлагаю это выразить… Чувствуется, что в них так много современная музыка, в которой композитор изучал Веберна, Стравинского и Мессайена, а затем спросил себя: “Что мне делать дальше?’ Двадцатилетний поэт беспокоится о том, как он сможет звучать самобытно в поэтическом журнале вместе с тридцатью другими авторами…. Это значит подходить ко всему с неправильной стороны. Картер под подчеркивает суть. Он хороший композитор не потому, что задался целью найти язык, который отличал бы его от Шенберга, а потому, что он позволял своей личности развиваться до тех пор, пока ему не было что сказать. На самом деле, было бы трудно объяснить, чем его язык отличается от языка различных атональных контемов. порарии. Его музыка просто звучит по-другому, потому что у него есть настоящая индивидуальность, которую он может выразить. Музыка Сешнса не звучит по-другому не потому, что в них, кажется, так мало этого чувства срочности и принуждения.

Мне кажется, что существует около дюжины различных способов быть художественно неаутентичным по сравнению с одним-единственным способом

быть аутентичным; и американская музыка предлагает примеры большинства из них.

Рассмотрим, например, случай Джорджа Антейла, который начал свою карьеру в качестве члена группы Эзры Паунда revolution. парижских театралов и прославился своим балетом “Механика”. Это произведение, в котором намеренно используются посторонние шумы (в последних записях есть даже рев самолетных двигателей), забавно, но в нем почти нет места музыке. В тридцатые годы Антейл переехал в Голливуд и сочинял музыку к фильмам. Это становится очевидным, когда слушаешь его “военную симфонию”, четвертую по счету, шумную, романтичную и более или менее пустую. Пятая имеет подзаголовок “Радостная”, что, по сути, означает, что в ней нет ничего необычного. “постыдное подражание” - Прокофьев, с несколькими цитатами из русских опер. Короткая опера. “Желание” - мрачная и сентиментальная, с соответствующей мелодичной музыкой. Очевидно , что это тот случай, когда революционное начало было худшим из возможных. достойные проводы для композитора.

Антейл - это особенно яркий пример того, что может случиться с композитором, который просто хочет быть композитором, но которому нечего сказать. Конечно, можно усомниться в том, что Антейл когда-либо был хорошим композитором, независимо от того, начинал ли он как “музыкальный плохиш”. Все, что мы можем сказать по его музыке, это то, что если он и был композитором, то второстепенным. Если бы он занялся этим правильно, то есть тихо и разумно, он мог бы стать очень хорошим второстепенным композитором, скажем, такого уровня, как Теодор Чанлер (о котором я расскажу чуть позже). Как бы то ни было, композитором он так и не стал

.

Мне кажется, то же самое можно сказать о Джоне Кейдже и Гарри Партче. Кейдж, как мне кажется, пытался найти кратчайший путь к музыкальной известности, намеренно создавая странные звуки. Такая работа, как “Конструкция в металле”, написанная, когда ему было двадцать пять лет (1937), - это то, чего можно ожидать от яркого молодого бунтаря, - музыка, создаваемая ударами по различным металлическим предметам. Но то, что он продолжает заниматься подобными вещами еще четверть века, свидетельствует о его неспособности разобраться в собственных самообманах. Он спродюсировал своего рода мюзикл

testament на двух пластинках под названием Indeterminacy, в которых он рассказывает анекдоты в стиле дзен, перемежаемые электронными шумами. Это попытка поднять его музыку и музыкальные теории до уровня религиозной мистики. Лучшее, что можно сказать о нем , - это то, что это хорошее легкое развлечение, и оно подчеркивает, что именно на этом уровне нужно брать Кейджа.

Партч в некотором смысле лучший композитор, но он пошел по тому же пути музыкальной недостоверности. Он одержим микротонами (тонами меньше полутона) и создал гамму из сорока трех нот в октаве. Большую часть своей жизни он посвятил созданию сложных машин, которые будут воспроизводить все эти ноты, и написанию для них композиций. И , слушая единственную коммерческую запись его музыки, которая доступна (на CRI 193), чувствуешь, что все это очень похоже на en. начертать молитву Господню на булавочной головке - сложная задача, но вряд ли она того стоит. Тонкие, похожие на звон колокольчика звуки, которые он так любит, придают музыке слегка восточный оттенок - на самом деле, Партч, кажется, основал американское отделение мессенской школы ориентализма. Небольшая работа, похожая на Письмо раскрывает достоинства партии в кратчайшие сроки; письмо бывшего заключенного, написанное в стиле битников, напевается в монотонном ритме железнодорожного поезда под аккомпанемент скрипучей мандолины и каких-то “индийских” инструментов. Его действенность во многом обусловлена внемузыкальной выразительностью самого письма (“Думаю , с 12 октября я приступаю к работе и искренне надеюсь, что к тому времени моя дорогая женушка уже умрет…’). Скрипучая мандолина только подчеркивает недостаток этой микротональной музыки: на практике она просто звучит фальшиво. (То же самое можно наблюдать в тягучих четвертях тона фортепиано Блоха Квинтета.)

В американской музыке есть еще одна традиция, которая дает гораздо лучшие результаты, чем революционный экспериментализм: Традиция невинности Питера Пэна и нежелания взрослеть. О таких композиторах, как Сэмюэл Барбер и Вирджил Томсон, можно, по крайней мере, сказать, что они не подделки; как кто-то заметил о Пуленк, “Когда ему нечего сказать, он говорит это”. Темперой-

если не по манере исполнения, то по духу. “Барбер” - самое близкое к Бенджамину Бриттену произведение, созданное Америкой. Ранняя первая симфония - это волнующее, мелодичное произведение, которое, кажется, выражает жизненную силу молодой Америки более эффективно, чем “Харрис”. Он легкий, но не претендует на что-то большее. первый Квартет, из которого взято знаменитое адажио для струнных, демонстрирует ту же мелодичность и мастерство и не оставляет сомнений в том, что Барбер обладает подлинным музыкальным талантом. Это “Адажио” очень близко по духу к прекрасному “Адажио для струнных” Бела Джана Лекеу, ученика Франка, который умер, когда ему было чуть за двадцать, и это сходство довольно ясно говорит нам о том, чего ожидать от этого произведения. Барбер: неприкрытый музыкальный романтизм, выраженный в своеобразной технике музыкальной акварели: чистые, прозрачные оттенки. И это то, что можно найти в лучшем из произведений Барбера: в прекрасных песнях отшельника, переложенных на слова анонимных ирландских монахов, и в прекрасных и восхитительных “Экскурсиях” для фортепиано, опус 20. “Песни отшельника” выражают суть “Барбера” - грустный романтизм в духе раннего Йейтса, желание вернуться в прошлое:

Ах, побыть одному в маленькой келье , когда рядом никого нет;

Полюбить это паломничество

перед последним паломничеством к Смерти.

Это чувство близко к малеровскому “Песне о Земля.

Но парикмахер также может поддаться искушению попробовать более крупные формы - Концерт для скрипки с оркестром, концерт для фортепиано с оркестром, опера “Ванесса”, концерт для Вторая симфония. Можно было бы ожидать, что такой романтик, как Барбер , почувствует себя как дома в скрипичном концерте и исполнит что-то трогательное; на самом деле он

разочаровывающе легок весит, как разбавленный “Макс Брух”. Фортепианный концерт - это пример Барбера в его худшем проявлении. Ему нечего сказать в этой области, и ему не хватает смелости создать что-то блестящее и беззаботное в манере Пуленка. (И экскурсии показывают, что он был бы на это вполне способен). Он пишет виртуозный концерт, технически блестящий и совершенно неординарный-232

способный. Вторая симфония обычно рассматривается как большой шаг вперед по сравнению с первой. Это может быть правдой в том , что касается формы - первая симфония немногим больше, чем короткая рапсодия, - но мне кажется, что в ней гораздо меньше того, что можно сказать; это снова Бартер, стремящийся заполнить форму большего размера, чем ему подходит.

‘Очарование” Вирджила Томсона не такое ностальгическое и юношеское, как у Барбера. (Ранние фотографии Бартера, кажется , выражают суть его музыкальной личности: он привлекателен застенчивой, чувствительной манерой ‘Молодого Вудли’). Его музыка всегда прямолинейна и диатонична. “Четыре святых” в трех действиях Это поразительное достижение. Либретто Гертруды Стайн, как и все, что она писала, бессмысленно и претенциозно; оно больше подошло бы для постановки Джона Кейджа. Томсон исполнил его с безостановочной мелодичностью и контрастом скупых проникновенная мелодия с бессмысленными словами восхитительно пикантна. Беда в том, что все это продолжается слишком долго; достаточно четверти часа. Даже сокращенная версия, доступная на LP, которая звучит всего около сорока минут, слишком длинна.

Возможно, в этом и заключается проблема Томсона; в расширенных произведениях его простые выражения кажутся немного скучноватыми. Один критик сказал о его концерте для виолончели, что в нем нет ни единого скучного места . Это не совсем так; их несколько, и последняя часть, с ее “Да, Иисус любит меня”, выдержит не более одного прослушивания. Тем не менее, это мелодичная и приятная работа. То же самое можно сказать о его втором квартете и сюите из оперы “Мать всех нас”, а

короткая сюита из фильма “Музыка Луизианы” является классической. Томсон преуспевает в коротких произведениях, таких как соната № 4 для Клавесин.* Диатоническая простота - это не искусственная наивность, а предпочтение мелодической традиции Моцарта и Гайдна. Партии Второго квартета почти моцартовские, хотя и не в подражательном ключе.

Другой американский композитор, чье имя следует связать с этим произведением

* Доступно в записи, DL 710021. На этом же диске есть совершенно восхитительное произведение Бена Веберна “Сенада”, опус 39, которое настолько хорошо, что стоит одной цены диска.

| вместе с Барбером и Томсоном находится Теодор Чанлер, который умер в | 1961. Чанлер - пример небольшого таланта, который не

!’■ стыдился своей незначительности и создавал почти идеальные я-вещи. В некоторых отношениях он похож на английского композитора Я Джордж Баттеруорт. Две короткие песни (которые доступны на записи, о которой я уже упоминал, DST 6411/12), The Rose и I Rise When You Enter, несомненно, являются одними из самых популярных.- ■ веселые песни, пришедшие из Америки. Главной работой Чанлера в этой области является цикл “Девять эпитафий”, основанный на очень коротких стихотворениях Уолтера де ла Мара.* В них собраны все его лучшие произведения. качества: остроумие, юмор, плавная мелодия, грусть, которая | искренняя и совсем не слащавая.

| Короткая опера Чанлера “Горшок с жиром” является примером Чанлера в его лучших и худших проявлениях. Она основана на сказке Братьев Гримм | сказка о мышке и коте, которые вместе поселились в доме, и | кот обманывает мышку, пока в конце концов не съедает ее. То Моя музыка иногда слегка напоминает музыку Стравинского, в манере Я Рейнард, но всегда веселый и

мелодичный. И все же это не та работа, к которой я хочу вернуться, потому что становится так ясно | осознавая негативную сторону невиновности Чанлера. Все это является “Я немного слишком наивен”, мюзикл Дж. Ди Сэлинджера; трагедия в нем немного Я слишком легкомысленный. Это показывает, что, несмотря на всю его легкость в обращении, Чанлер В сущности, я был довольно глупым и побежденным человеком. Потому что Горшок “Я толстый” - это маленькая неприятная история, мораль которой заключается в жестокости и неправильном поведении.- Я верю. Для любого достаточно жизнерадостного и здорового человека это Я не могу насладиться этой историей обмана, с ее элементом Я садист. Поскольку трудно поверить, что Чанлер был садистом-младшим, можно только заключить, что он говорил: “Ну, вот что

Моя жизнь действительно такова - если это так, то мне, например, трудно

| сочувствовать ему.

1 Остается еще очень много американских композиторов, о которых я не имею права говорить, потому что недостаточно знаком с их творчеством: Рэндалл Томпсон, Норман Делло Джойо, Бен Вебер, Леон Киршнер, Уильям Бергсма, Уильям Фланаган, Лукас Фосс и дюжина других. Отчасти в этом виновата песня *, доступная на MS 6198, в исполнении Филлис Кертин.

компании звукозаписи. Я слышал отдельные произведения всех этих композиторов, но не настолько, чтобы стремиться услышать их еще раз. Это, конечно, не означает, что с композитором не стоит знакомиться поближе, как я часто убеждался на собственном опыте. Примером может служить Марк Блицштейн. Несколько лет назад я купил его пластинку Regina on record. Она показалась мне приятной и мелодичной, отчасти в стиле Гершвина, и не стоящей особого внимания. Когда “Колыбель будет качаться” была издана на пластинке, я с радостью

обнаружил, что допустил ошибку. Вот вопрос, по которому я не могу согласиться с Хаггином, который, по Наблюдая за музыкой , он язвительно отзывается о ней как о “самой грубой агитации” . фальсификация реквизита, рассчитанная на аудиторию читателей the Daily Рабочий’. Это, конечно, не имеет отношения к делу. То же самое верно и в отношении “Трехгрошовая опера” Вайля и “Махагони”, но мы наслаждаемся этими произведениями за их музыкальную жизнеспособность, точно так же, как мы наслаждаемся Оффеном Бахом или Гилбертом и Салливаном. Хорошей легкой музыки не так много, чтобы мы могли позволить себе использовать дополнительные музыкальные возможности. чтобы не слишком беспокоить нас. Блицштейн выдержан в традициях Вайля, но не так хорош, как Вайль. Он похож на Вайля в том, что склонен к мучительной сентиментальности. (Я никогда не вполне понятно, как композитор “Трехгрошовой оперы ” мог опуститься до фальшиво-народной дребедени из “Вниз по долине” или некоторых сентиментальных песен из “Затерянных в звездах” и “Уличной сцены”.) Зародыш “Колыбели рок-н-ролла” появился на свет. именно песня проститутки “Пятак у тебя под ногой” побудила Брехта побудить Блицштейна написать оперу; несмотря на свой сюжет, эта песня болезненно сентиментальна. То же самое касается большинства “серьезных” сцен оперы (или оперетты, или чего бы то ни было еще), включая финальную, которая, как предполагается, должна привести театр в упадок. Но сатирические сцены великолепны: сцена на лужайке перед домом мистера Мистера, в которой редактор поет мистеру Джуниору “Вы были в Гонолулу?”, и сцена между двумя художниками-самозванцами и миссис Мистер. (Я предварительно наверное, Блицштейн враждовал с Хейфецом, поскольку одного из фальшивых артистов зовут Яша, и это бессмысленная шутка “То, чего она не понимает в музыке, поставило бы Хейфеца на ноги’.)

Беда Блицштейна в сентиментальности и банальности - на самом деле, это беда большинства музыкальных комедий, особенно когда они пытаются стать чем-то большим. (Точно столько же

есть и в Вестсайдская история.) Сама сцена, которая Меллерс приводит Воль ственно - сцена аптек в которых честного работника о подставили и убили - это одно из худших. Очевидно, что кто-то польстил Блицштейну, заставив его поверить, что изображение любви между “рабочими” было его сильной стороной. Это не так, как убедительно демонстрирует сцена с Фрэнни из “Нет ответа “. Талант Блицстайна был легковесным, и лучше всего он проявлялся, когда сочетал политическую сатиру с джазовой музыкой. Им можно наслаждаться, если не воспринимать его слишком серьезно. (Например, мы можем посмеяться над песней ” В богатых есть что-то чертовски низкое”, при условии, что не будем вдумываться в это слишком пристально и не поймем, какая это чушь.)

Тема “Блицштейна” дает возможность вновь поднять вопрос о главном вкладе Америки в музыкальное развлечение - бродвейском мюзикле. В этом вопросе я полностью согласен с Хаггином, который просто указывает на то, что все высокие требования, предъявляемые к музыкальной комедии, падают, если учесть, что по самой своей природе она не выражает ничего важного. “Самый счастливый парень”, возможно, и является необычайно тонким примером музыкальной комедии, но, если судить по любым серьезным стандартам, он не заслуживает высокой оценки. Даже будучи музыкальной комедией, он попадает в обычную эмоциональную яму.

Талант Леонарда Бернстайна иногда приводят в качестве примера “меняющейся границы” между серьезной музыкой и музыкальной комедией. На самом деле, при ближайшем рассмотрении, это не доказывает ничего подобного. Это правда, что “Кандид” - первоклассная музыкальная комедия на очень интеллектуальном уровне, и что музыка Бернстайна к ней почти достигает уровня Салливана. То же самое можно сказать и о вполне тривиальной опере “Неприятности на Таити”, посвященной Блицштейну. Но как только Бернстайн переходит к более широкому полотну, и становится очевидным недостаток выдержки. “Вестсайдская история”, очевидно, написана под сильным влиянием Blitzstein, и она способна на то же самое… критикуя дурной вкус. (Например, в песне Марии: “Скажи это

говорите громко, и звучит музыка; говорите тихо, и это почти как молитва”….) И, похоже, это правило для музыки Бернстайна. Когда она не амбициозна, она превосходна. (Даже музыка die in cidental, которую он написал для детской пластинки “Питер Пэн “, показывает, насколько хорошим он может быть.) Как только он пытается быть серьезным, меломаны бледнеют и отворачиваются. Например, из трех симфоний первая, “Иеремия”, не более чем шумная? музыка для цветных фильмов. Вторая. “Тревожный век”, который включает в себя фортепиано, гораздо лучше, но отчасти это объясняется тем, что он теперь так откровенно заимствует у Прокофьева и Шостаковича. Но чтобы понять, на какие глубины способен Бернстайн , необходимо послушать Третью симфонию, первую Каддиши посвящено памяти президента Кеннеди. Если когда-нибудь будет проведен всемирный опрос, чтобы определить худшее музыкальное произведение , когда-либо написанное, я думаю, что эта симфония заняла бы довольно высокое место в результатах. Симфония предназначена для оратора и оркестра, как “Выживший из Варшавы” Шенберга и “Священный” Блоха Сервис, и он плох по той же причине, что и эти работы. Он не просто прячет душу за пазухой, он также прячет свою печень, внутренности и потроха. Я слышал, как он предложил что ‘Кадиш’ должно быть написано в C, так как главный объект работы, казалось бы привести к острой смущать Мент в своих слушателей. Мне трудно представить, как зрители, пришедшие на концерт в первый вечер, умудрялись после этого смотреть друг другу в глаза. Кеннеди часто попадал в аварии, но при жизни с ним ничего подобного не случалось

.

Обзор американской музыкальной сцены, похоже, только начинается. выделите основные моменты, которые вытекают из обзора европейской жизни. Америка еще не создала свою собственную уникальную культуру, хотя, возможно, находится в процессе создания. И, как и Европа, она склонна полагать, что хорошая музыка следующих пятидесяти лет каким-то образом должна быть на несколько шагов дальше, чем хорошая музыка последних пятидесяти. Поэтому большое внимание уделяется проблеме того, как звучать оригинально, как почувствовать

направление , в котором развивается история культуры. Следовательно, существует большое

бурная творческая деятельность, и не так уж много для того, чтобы ее демонстрировать.

Рассматриваемая с ‘исторической’ точки зрения, проблема выглядит следующим образом | нерастворимый. В тридцатые годы, когда Харрис был многообещающим светилом, Мне казалось, что направление “настоящей американской музыки” лежит в своего рода национализме, аналоге русского национализма | из ‘пятерки’, или финский национализм Сибелиуса. Но в России и Финляндии не было процветающего музыкального комедийного и кинобизнеса, который обесценивал бы национальные традиции, а в Америке они определенно есть. Это недалеко от Копленда и Харриса в “Гранд Каньон Сюите” Ферда Грофа или Дмитрия Музыка Темкина-саундтрек к фильму “Гигант”, и это почти то же самое, что- [это явно означает, что у традиции Харриса нет будущего.

Экспериментализм Кейджа и Партча, очевидно , ведет в тупик; то же самое, по более сложным причинам, относится и к атонализму Рагглза Я и Картер. Кажется, что пути вперед нет - по крайней мере, если анализировать ситуацию таким объективным образом. На самом деле, то, что произойдет, - это маленький и предельно честный шаг. такие таланты, как Чанлер, или честные люди, как Айвз и Картер, будут продолжать искать свое собственное музыкальное спасение, и в Поступая так, я создам американскую традицию будущего. Если Есть один урок, который следует извлечь из опыта Айвза и Картера, а именно: Я. индивид нуждается в мужестве внутреннего руководства, в том, чтобы забыть-Я знаю , что он американский композитор5 , и признаю , что Я отношу его к особому типу людей, называемых художниками, чьи Я имею дело с эволюцией человека.

КЕННЕДИ

ТЕОДОР К. СОРЕНСЕН

Вита! книга для всех, кто хочет понять этого человека, мир, в котором он жил, и тот след, который он в нем оставил”

THE TIMES

“Книга Соренсена, несомненно, будет стоять как гигант среди угрожаемого нашествия мемуаров пигмеев. Это был и, вероятно , останется единственным важным текстом на Администрация Кеннеди’

АЛИСТЕР КУК, НЕДЕЛЯ КНИГИ

“Захватывающий рассказ об одном из самых захватывающих, необычных и привлекательных Американцы, которые когда-либо жили’

ЛОРД ХАРЛЕЧ, ПОСОЛ ВЕЛИКОБРИТАНИИ В ВАШИНГТОН, 1961-65

Абсолютно достоверный портрет Кеннеди.. также это исследование о самом президентстве, о необычайных полномочиях, мощи и сложности должности, возложенной на одного человека’

“САНДИ ТАЙМС”

“Его аналитический склад ума и литературное мастерство позволяют ему интерпретировать позднюю Личность и достижения президента особенно ценны’

“ФАЙНЭНШЛ ТАЙМС”

Акт творения 12/6

АРТУР КЕСТЛЕР

— одна из самых интересных и динамичных личностей на

мировой литературной сцене

“У мистера Кестлера энциклопедический склад ума , и он не только с удовольствием пользуется им, но и делится своим удовольствием… Книга потрясающая как по количеству, так и по качеству”

КЭТЛИН НОТТ. наблюдатель

“АКТ ТВОРЕНИЯ - это не

только важная книга, которая будет

специалисту трудно придраться;

он также находится справа, что улучшает жизнь

сторона, которая добавляет разнообразия и

креативность личности’

СИРИЛ КОННОЛЛИ, “САНДИ ТАЙМС”

“Мистер Кестлер проделал гигантскую работу… он блестяще подошел к решению одной из самых насущных проблем нашей технологически голодной культуры — как распознать и воспитать гения”

NEW YORK TIMES

“Классический вклад в науку о человеческом разуме”

ПРОФЕССОР СЭР СИРИЛ БЕРТ

ВИКТОРИЯ Р.И.

ЭЛИЗАБЕТ ЛОНГФОРД

“Удивительно яркий портрет, созданный на основе обширных исследований и представленный с поразительным мастерством”

К. В. ВЕДЖВУД

“С тех пор сменилось почти два поколения Королева Виктория умерла, и все же это первая полная и авторитетная биография …

достойная восхищения”

СЭР ЧАРЛЬЗ ПЕТРИ, “ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ ЛОНДОНСКИЕ НОВОСТИ”

“Захватывающая”… несомненно, это лучшая биография Виктории, которая когда-либо появлялась”

ДОКТОР Дж. Х. ПЛАМБ ИЗ КЕМБРИДЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА,

СТАТЬЯ ДЛЯ NEW YORK TIMES

“ВИКТОРИЯ Р.Л. - это глубоко научный труд”

РОБЕРТ ПИТМАН, SUNDAY EXPRESS

“Научный, но в то же время легко читаемый, остроумный, но мудрый”

ДЖЕЙМС ПОУП-ХЕННЕССИ. SUNDAY TIMES

Для получения информации о текущих и будущих изданиях PAN обращайтесь по адресу:

PAN LIST

PAN BOOKS LTD, ТОТХИЛЛ-СТРИТ, 33 ЛОНДОН, SW1